Seix Barral

Salman Rushdie

Los lenguajes de la verdad

Índice

Portada
Sinopsis
Portadilla
Dedicatoria
Primera parte
Relatos maravillosos
Proteo
Heráclito
Los inicios de otro escritor
Segunda parte
Philip Roth
Kurt Vonnegut y Matadero Cinco
Las novelas de Samuel Beckett
Cervantes y Shakespeare
Gabo y yo
Harold Pinter (1930-2008)
Introducción a las entrevistas de The Paris Review, vol. IV
Autobiografía y novela
Adaptación
Notas sobre la pereza: de Saligia a Oblómov
La indecisión de Elsinor
Hans Christian Andersen
Rey del mundo de David Remnick
Muy bien, me contradigo
Tercera parte
La verdad
Coraje
Textos para el PEN Club
Christopher Hitchens (1949-2011)
El instinto de libertad
Osama bin Laden
Ai Weiwei y otros: La campaña de castigo de 2011 en China
El dios mitad mujer
Discurso de graduación en la Universidad Nova Southeastern, 2006
Discurso de graduación en la Universidad Emory, 2015
Cuarta parte
El artista compuesto: el emperador Akbar y la creación del Hamzanama

Amrita Sher-Gil: Correspondencia
Bhupen Khakhar (1934-2003)
Ser Francesco Clemente: Autorretratos
Taryn Simon: Un catálogo estadounidense de lo oculto y lo desconocido
Kara Walker en el Hammer Museum, Los Ángeles, 2009
Sebastião Salgado
La Navidad del no creyente
Carrie Fisher
La pandemia
Cuestionario Proust: Vanity Fair
Sobre estos textos
Notas
Créditos

Visita Planetadelibros.com y
descubre una
nueva forma de disfrutar de la
lectura

¡Regístrate y accede a contenidos

exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones

Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:

SINOPSIS

«Fascinante… una obra cargada de perspicacia e ingenio.» *Publishers Weekly*

«Una obra de gran alcance del distinguido novelista, impregnada de su compromiso con la libertad artística y su firme oposición a la censura en cualquier forma.» *Kirkus Reviews.*

Salman Rushdie es célebre por la mirada lúcida, y a menudo mordaz, con que analiza aspectos claves de nuestra sociedad y nuestra cultura. En este volumen reúne reflexiones en las que explora su relación con la palabra escrita al tiempo que ahonda en grandes cuestiones universales como la migración y el multiculturalismo, la libertad de expresión o la censura.

En *Los lenguajes de la verdad* se materializa el compromiso intelectual del autor con un periodo de cambio cultural trascendental. Esta colección de ensayos, escritos durante diecisiete años y reunidos por primera vez, constata que tanto la búsqueda de la verdad como nuestra necesidad de interpretar y explicar el mundo siguen siendo una parte indisoluble de la naturaleza humana.

Seix Barral Los Tres Mundos

Salman Rushdie
Los lenguajes de la verdad

Traducción del inglés por
Javier Calvo y Aurora Echevarría

Para la próxima generación, Nabeelah y Rose

PRIMERA PARTE

RELATOS MARAVILLOSOS

1

Antes de que existieran libros, existían las historias. Al principio las historias no estaban escritas. A veces incluso se cantaban. Nacían niños, y antes de que supieran hablar, sus padres les cantaban canciones; una canción sobre un huevo que se caía de una tapia, por ejemplo, o sobre un niño y una niña que subían una colina y se caían de ella. A medida que crecían, los niños empezaron a pedir historias casi tan a menudo como pedían comida. Ahora había una gallina que ponía huevos de oro, o un niño que vendía a la vaca de la familia por un puñado de habichuelas mágicas, o un conejo travieso que se colaba en las tierras de un granjero peligroso. Los niños se enamoraron de esas historias, y pedían oírlas una y otra vez. Luego crecieron y encontraron aquellas historias en libros. Junto con otras historias que no habían oído nunca, como la de una niña que se caía por la madriguera de un conejo, o la de un oso viejo y tonto y un cerdito miedica y un burro de lo más lúgubre, o la de una cabina mágica, o la de un lugar donde vivían los monstruos. Oían historias y las leían y se enamoraban de ellas: la de Mickey en las cocinas de noche, rodeado de aquellos panaderos mágicos que se parecían todos a Oliver Hardy, y la de Peter Pan, que creía que la muerte sería la aventura más grande de todas, y la de Bilbo Bolsón, que estando bajo una montaña ganaba un concurso de adivinanzas contra una extraña criatura que había perdido su tesoro, y el acto de enamorarse de las historias despertaba algo en los niños que los nutriría durante todas sus vidas: la imaginación.

Los niños se enamoraban de las historias con facilidad

y también vivían en las historias; inventaban historias a diario para jugar, asaltaban castillos y conquistaban países y navegaban el mar azul, y de noche sus sueños estaban llenos de dragones. Ahora eran todos narradores: ya no solo recibían las historias, sino que también las creaban. Pero seguían creciendo y poco a poco se les empezaban a caer las historias, que terminaban guardadas en cajas en el desván, y a los antiguos niños cada vez les costaba más contar y escuchar historias, les costaba más enamorarse de ellas. A algunos de ellos les comenzaron a parecer irrelevantes, innecesarias: cosas de niños. Eran gente triste, y tenemos que compadecernos de ellos y tratar de no considerarlos unos filisteos desgraciados estúpidos y aburridos.

Estoy convencido de que los libros y las historias de las que nos enamoramos nos hacen quienes somos, o bien, para no hacer afirmaciones demasiado grandilocuentes, que el acto de enamorarse de un libro o de una historia nos cambia de alguna forma, y que esa historia que amamos se convierte en parte de nuestra imagen del mundo, en parte de nuestra forma de entender las cosas y formular juicios y tomar decisiones en nuestras existencias diarias. De adultos nos cuesta más enamorarnos, y quizá terminamos apenas con un puñado de libros que podemos decir realmente que amamos. Quizá por eso tomamos tantas decisiones equivocadas.

Y tampoco se puede asegurar que ese amor sea incondicional ni eterno. Puede suceder que un libro deje de hablarnos cuando nos hacemos mayores, o que nuestros sentimientos por él se disipen. O quizá de pronto, a medida que cobran forma nuestras vidas y con suerte aumenta nuestro entendimiento de las cosas, podamos apreciar un libro que no nos gustaba antes; quizá de repente podamos oír su música, quedar embelesados por su canto. Cuando, estando en la universidad, leí por primera vez la gran novela de Günter Grass *El tambor de hojalata*, no conseguí terminarla. La dejé diez años olvidada en una estantería hasta que le di una segunda oportunidad, y entonces se

convirtió en una de mis novelas favoritas de todos los tiempos: uno de los libros que diría que amo. Es interesante hacerse esa pregunta a uno mismo: ¿cuáles son los libros que amas realmente? Pruébenlo. La respuesta les dirá mucho acerca de quiénes son en el momento presente.

Crecí en Bombay, la India, en una ciudad que ya no se parece en nada a la ciudad que fue en el pasado y que incluso se ha cambiado el nombre por el mucho menos eufónico Mumbai, en una época tan distinta del presente que parece imposiblemente remota, incluso fantástica: una versión sacada de la vida real de la mítica edad de oro. La infancia, tal como nos recuerda A. E. Housman en «La tierra del contenido perdido», a menudo también llamado «Colinas azules recordadas», es el país al que todos pertenecimos un día y que terminaremos perdiendo:

> *A mi corazón llega un aire moral*
> *procedente de una tierra remota*:
> *¿qué son esas colinas azules recordadas,*
> *qué agujas, qué granjas son esas?*
>
> *Es la tierra del contenido perdido,*
> *veo el resplandor de su llano,*
> *los felices caminos por donde fui*
> *y por donde ya no puedo volver.*

En aquel remoto Bombay, las historias y los libros que me llegaban de Occidente me resultaban realmente maravillosos. «La reina de las nieves» de Hans Christian Andersen, con sus esquirlas de espejo mágico que se le metían a la gente en la sangre y les convertían los corazones en hielo, resultaba todavía más aterrador para un niño de los trópicos, donde el único hielo estaba en la nevera. «El traje nuevo del emperador» era especialmente gratificante para un niño que crecía justo después de acabarse el Imperio británico. Y *Huckleberry Finn* resultaba irresistible para un niño de Bombay por la extraordinaria libertad de movimientos de su héroe, aunque yo no entendía por qué, si el esclavo fugitivo Jim estaba

intentando escaparse del mundo de la esclavitud y llegar al norte, donde la gente no tenía esclavos, se echaba con una balsa a las aguas del Misisipi, que fluía hacia el sur.

Quizá las historias de otros lugares siempre nos parezcan cuentos de hadas, y ciertamente es uno de los grandes prodigios de la literatura el hecho de que nos abra tantos «otros lugares», desde el mundo submarino de la Sirenita hasta la tierra de Oz de Dorothy, y los haga nuestros. Pero para mí los verdaderos relatos maravillosos quedaban más cerca, y siempre he creído que mi gran fortuna como escritor fue crecer inmerso en ellos.

Algunos de aquellos relatos tenían un origen sagrado, aunque, como crecí en un hogar laico, los pude recibir simplemente como bellas historias. Eso no quiere decir que no creyera en ellas. Cuando leí el *Samudra manthan*, la historia de cómo el gran dios Indra batió la Vía Láctea, usando el legendario monte Mandara como palo para remover, a fin de obligar al océano gigante de leche del cielo a entregar su néctar, el *amrita*, el néctar de la inmortalidad, empecé a ver las estrellas de una forma nueva. En aquellos tiempos imposiblemente antiguos, mi infancia, antes de que la polución lumínica hiciera que la mayoría de las estrellas resultaran invisibles para los habitantes de las ciudades, un niño en un jardín de Bombay todavía podía levantar la vista al cielo nocturno y oír la música de las esferas y ver allí con placer humilde la gruesa franja de la galaxia. Y ahora me la imaginaba goteando néctar mágico. Quizá si abría la boca me caería una gota dentro y entonces también sería inmortal.

Esa es la belleza del relato maravilloso y de su descendiente, la narrativa: que uno puede saber de forma simultánea que la historia es producto de la imaginación, es decir, *falsa*, y creer que contiene una verdad profunda. Los límites entre lo mágico y lo real, en esos momentos, dejan de existir.

Mi familia no era hindú, pero sí que nos creíamos también dueños de los grandes relatos del hinduismo. El día del festival anual del Ganpati, cuando unas multitudes

enormes llevaban efigies del dios Ganesh hasta la orilla de Chowpatty Beach para sumergir al dios en el mar, yo sentía que Ganesh también me pertenecía. Más que un miembro del panteón de una fe «rival», me parecía un símbolo de alegría colectiva y, sí, de la unidad de la ciudad. Cuando me enteré de que Ganesh tenía tanto amor a la literatura que se había sentado a los pies del Homero de la India, el sabio Vyasa, y había sido el escriba que plasmaba la gran epopeya del *Mahabharata*, pasó a pertenecerme de forma todavía más profunda, y cuando crecí y escribí una novela sobre un chaval llamado Saleem que tenía una nariz desacostumbradamente grande, me pareció natural, por mucho que Saleem viniera de una familia musulmana, asociar al narrador de *Hijos de la medianoche* con el más literario de los dioses, que también tenía una nariz enorme en forma de trompa. Hoy en día, la indistinción entre culturas religiosas que reinaba en aquel viejo y genuinamente laico Bombay ya parece un elemento más de los que dividen el pasado del amargo, asfixiado, censurado y sectario presente de la India.

El *Mahabharata* y su secuaz, el *Ramayana*, dos de los relatos maravillosos más largos que han existido nunca, siguen vivos en la India, vivos en las mentes de los indios y relevantes para sus vidas diarias, de la misma forma en que hubo un tiempo en que los dioses de los griegos y los romanos estuvieron vivos en las imaginaciones occidentales. Hubo un tiempo, y no tan remoto, en que en las tierras de Occidente podrían haber aludido a la historia de la túnica de Neso y la gente habría sabido que el centauro moribundo Neso engañó a Deyanira, esposa de Heracles o Hércules, para que le regalara su túnica a su marido, sabiendo que estaba envenenada y que lo mataría. Hubo un tiempo en que todo el mundo sabía que, después de morir Orfeo, el más grande de todos los poetas y cantores, su cabeza cercenada siguió cantando. Esas imágenes y muchas otras estaban disponibles en forma de metáforas para ayudar a la gente a entender el mundo. El arte no muere cuando muere el artista, decía la cabeza de

Orfeo. La canción sobrevive al que la canta. Y la túnica de Neso nos advertía de que hasta los regalos más especiales podían ser peligrosos. Otro de esos regalos, por supuesto, era el caballo de Troya, que nos enseñó a todos a temer a los griegos, incluso cuando traían regalos. Hay metáforas sacadas de los relatos maravillosos de Occidente que sí se las han apañado para sobrevivir.

Pero en la India, cuando yo era chaval, los relatos maravillosos estaban todos vivos, y lo siguen estando. Hoy en día ni siquiera hace falta leer el texto entero del *Ramayana* ni el del *Mahabharata*; habrá quien se alegre de esta noticia, porque el *Mahabharata* es el poema más largo de la literatura mundial, con más de doscientos mil versos, es decir, diez veces más largo que la *Ilíada* y la *Odisea* juntas, mientras que el *Ramayana* llega a los cincuenta mil versos, o sea, solo dos veces y media la longitud combinada de las obras de Homero. Por suerte para los lectores jóvenes, la inmensamente popular serie de cómics *Amar Chitra Katha*, «historias inmortales ilustradas», ofrece adaptaciones de calidad de varios relatos sacados de ambos. Y para los adultos, una versión televisiva de noventa y cuatro episodios del *Mahabharata* paralizó al país entero todas las semanas cuando se emitió por primera vez en la década de 1990 y llegó a cientos de millones de espectadores.

Hay que admitir que la influencia de estos relatos no siempre es positiva. La política sectaria de los partidos nacionalistas hindúes como el BJP usa la retórica del pasado para fantasear con un retorno del «Ram Rajya», el «reinado de Lord Ram», una supuesta edad de oro del hinduismo exenta de ese inconveniente que son los miembros de otras religiones y que tanto complican las cosas. La politización del *Ramayana*, y del hinduismo en general, se ha convertido en un peligro en manos de líderes sectarios sin escrúpulos. El ataque al libro *The Hindus* —obra de erudición consumada, escrita por una de las principales especialistas en sánscrito del mundo, Wendy Doniger—, y la lamentable decisión que tomó Penguin

India de retirar de la circulación su tirada y reducirla a pulpa como respuesta a las críticas de los fundamentalistas, es una ilustración clara de ese hecho.

Pero los problemas también pueden extenderse más allá de la política. En algunas versiones tardías del *Ramayana*, el exiliado Lord Ram y su hermano Lakshman dejan sola un día a Sita en su morada del bosque mientras se van a cazar un ciervo dorado, sin saber que en realidad el ciervo es un *rakshasa*, una especie de demonio disfrazado. A fin de proteger a Sita durante su ausencia, Lakshman traza una *rekha*, o línea encantada, en torno a su casa; cualquiera que intente cruzarla y que no sea Ram, Lakshman o Sita arderá presa de las llamas que brotarán de la línea. Pero el rey demoniaco Ravana se disfraza de mendigo y llama a la puerta de Sita para pedirle limosna, y ella cruza la línea para darle lo que pide. Así es como Ravana la rapta y se la lleva prisionera a su reino de Lanka, obligando a Ram y a Lakshman a ir a la guerra para recuperarla. «Cruzar la *rekha de Lakshman*» se ha convertido en metáfora de cruzar los límites de lo permisible o correcto, de ir demasiado lejos, de sucumbir como un tonto a la iconoclastia y provocar consecuencias funestas para uno mismo.

Hace unos años tuvo lugar en Delhi el tristemente célebre asalto y violación en grupo de una estudiante de veintitrés años, que murió como resultado de sus horribles heridas. Pocos días después de este espantoso acontecimiento, un ministro del Estado comentó que si la joven en cuestión no hubiera «cruzado la *rekha de Lakshman*» —en otras palabras, si no hubiera cogido un autobús con un amigo de noche en vez de quedarse recatadamente en casa—, no habría sufrido el ataque. Más adelante retiró el comentario, movido por la indignación pública que suscitó, pero su uso de la metáfora reveló que todavía hay muchos hombres en la India que creen que existen límites y demarcaciones que las mujeres no deben transgredir. Hay que decir que la historia de la *rekha de Lakshman* no se encuentra en la mayoría de las versiones

tradicionales del *Ramayana*, incluida la original del poeta Valmiki. No obstante, un relato maravilloso apócrifo puede ser igual de potente que uno canónico.

Quiero regresar, sin embargo, a aquel niño embelesado por unos relatos cuyo propósito único y manifiesto era el embeleso. Quiero pasar ahora de las grandes epopeyas religiosas a la enorme reserva de cuentos groseros, confabuladores, misteriosos, emocionantes, cómicos, grotescos, surrealistas y muy a menudo extremadamente sensuales que alberga el resto de la tradición oriental, porque —y no solo por esto, pero sí en gran medida— muestran todo el placer que se puede extraer de la literatura en cuanto sacamos a Dios de escena. Una de las características más notables de los relatos hoy reunidos en *Las mil y una noches*, por poner un simple ejemplo, es la ausencia casi total de religión. Hay mucho sexo, travesuras y un montón de engaños; hay monstruos, genios y pájaros roc gigantes; en ocasiones, abundan la sangre y las vísceras; pero Dios no está por ningún lado. Por eso el libro les gusta tan poco a los censores islamistas.

En mayo de 2010, en Egipto, solo siete meses antes de la revuelta contra el presidente Hosni Mubarak, un grupo de abogados islamistas se enteró de que acababa de aparecer una edición nueva de *Alf Laylah wa-Laylah* (el título original árabe del libro) y puso un pleito exigiendo que se retirara de la circulación la edición y se prohibiera el libro, porque era «una llamada al vicio y el pecado» y contenía abundantes referencias sexuales. Por suerte, no lo consiguieron, y poco después llegaron asuntos más importantes que ocuparon la atención de los egipcios. Pero la cuestión es que tenían razón. Es cierto que el libro contiene abundantes referencias sexuales, y que los personajes parecen mucho más preocupados por tener relaciones sexuales que por ser devotos, y eso puede constituir, tal como afirmaban aquellos abogados, una llamada al vicio, si esa es la forma puritana y retorcida en que uno ve el mundo. En mi opinión, esa llamada al vicio es excelente y vale la pena acudir a ella, pero se entiende que

moleste a una gente que odia la música, la broma y el placer. Es genial que ese texto tan antiguo, ese extraordinario conjunto de relatos maravillosos, conserve el poder de molestar a los fanáticos del mundo más de mil doscientos años después de que vinieran al mundo sus historias.

El libro que hoy en día llamamos habitualmente *Las mil y una noches* no se originó en el mundo árabe. Su origen más probable es la India; a los compendios de relatos de la India les gustan las historias marco, los relatos dentro de otros relatos estilo matrioskas, y las fábulas con animales. En algún momento del siglo VIII, estos relatos llegaron a la lengua persa, y de acuerdo con las escasas informaciones que sobreviven, la compilación adoptó el hombre de *Hazar Afsaneh*, «millar de historias». Hay un documento escrito en Bagdad en el siglo X que describe el *Hazar Afsaneh* y menciona su historia marco, la de un rey malvado que mata a una concubina cada noche hasta que una de esas esposas condenadas consigue postergar su ejecución a base de contarle historias. Es la primera mención existente del nombre *Scheherezade*. Por desgracia, no sobrevive ni un solo ejemplar del *Hazar Afsaneh*. Se trata del gran «eslabón perdido» de la literatura mundial, un volumen legendario a través del cual los relatos maravillosos de la India viajaron al oeste para terminar encontrándose con la lengua árabe y convirtiéndose en *Las mil y una noches*, un libro que tiene muchas versiones y ninguna forma canónica aceptada, y después continuar hasta Occidente, primero a Francia, con la versión del siglo XVIII de Antoine Galland, que añadió una serie de relatos no incluidos en la versión árabe, como los de «Aladino y la lámpara maravillosa» y «Alí Babá y los cuarenta ladrones». Y del francés los relatos pasaron al inglés, y del inglés viajaron a Hollywood, que es un idioma propio, y allí ya todo fueron alfombras voladoras y Robin Williams haciendo de genio. (Vale la pena señalar, por cierto, que en la versión árabe de *Las mil y una noches* no hay alfombras voladoras. Sí las hay en otras partes de la tradición oriental. Por ejemplo, existe la leyenda de que el

rey Salomón poseía una que podía cambiar de tamaño y hacerse lo bastante grande como para transportar a un ejército entero: la primera fuerza aérea del mundo. Pero en *Las mil y una noches* todas las alfombras permanecen pasivas e inertes.)

Esta gran migración de narraciones ha servido de inspiración para gran parte de la literatura mundial, hasta llegar al realismo mágico de los fabulistas sudamericanos, de tal manera que, cuando yo también uso algunos de sus recursos, tengo la sensación de estar cerrando un círculo y devolviendo esa tradición narrativa al país en el que se originó. Aun así, lamento la pérdida del *Hazar Afsaneh*, que, si se redescubriera, completaría la historia mundial de las narraciones, y menudo hallazgo sería. Quizá resolvería un misterio que se encuentra en el corazón mismo de la historia marco, o, mejor dicho, en su final, y respondería una pregunta que llevo años haciéndome: ¿acaso Scheherezade y su hermana Dunyazad terminaron, después de más de mil y una noches, convirtiéndose en asesinas y matando a sus maridos sedientos de sangre?

Confieso que lo primero que me atrajo de *Las mil y una noches* fue ese aspecto sanguinario de la historia marco. Hagamos un pequeño cálculo.

¿A cuántas mujeres mataron aquel rey, el tal Shariar, monarca sasánida de «la isla o península de la India y China», y su hermano Shah Zaman, soberano de la bárbara Samarcanda? Todo empezó, o eso cuenta la historia, cuando Shah Zaman encontró a su esposa en brazos de un cocinero de palacio, cuyos rasgos principales eran: (a) ser negro, (b) ser enorme, y (c) estar cubierto de grasa de la cocina. A pesar de estos rasgos, o quizá gracias a ellos, estaba claro que la reina de Samarcanda se lo estaba pasando demasiado bien, de manera que Shah Zaman los cortó a ella y a su amante en pedacitos, los dejó en el lecho de sus placeres y puso rumbo a casa de su hermano, donde, poco después, avistó a su cuñada, la reina de Shariar, en un jardín, junto a una fuente, acompañada de diez sirvientas y diez esclavos blancos. Las diez y los diez estaban ocupados

gratificándose entre sí; la reina, sin embargo, invocó a su propio amante haciéndolo bajar de un árbol cercano. Aquel repulsivo individuo era, sí, (a) negro, (b) enorme, y (c) ¡sudoroso! ¡Cómo se divertían, las diez con los diez y la reina con su amante negro! ¡Oh, la malicia y alevosía de las mujeres, y la inexplicable atracción de los feos, enormes y húmedos hombres negros! Shah Zaman le contó a su hermano lo que había visto, tras lo cual las sirvientas, los esclavos blancos y la reina encontraron la muerte, ejecutados personalmente por el primer ministro de Shariar, su visir (o *wazir*). El amante negro «sudoroso» de la difunta reina de Shariar debió de huir; si no, ¿cómo se explica su ausencia de la lista de muertos?

El rey Shariar y Shah Zaman se vengaron como era debido de las impías mujeres. Durante tres años se dedicaron cada uno de ellos a casarse cada noche con una virgen nueva, desflorarla y ordenar su ejecución. No está claro cómo llevó a cabo Shah Zaman de Samarcanda su sanguinaria labor, pero de los métodos de Shariar sí nos han llegado cosas. Se sabe, por ejemplo, que el visir —el padre de Scheherezade y sabio primer ministro de Shariar— fue obligado a llevar a cabo las ejecuciones en persona. Todos aquellos hermosos cuerpos jóvenes, decapitados; todas aquellas cabezas rodando y cuellos manando chorros de sangre. El visir era un caballero culto, no solo poderoso, sino también provisto de discernimiento e incluso de una sensibilidad delicada; ¿acaso no tenía que serlo para haber criado a semejante prodigio, a una hija de tan maravillosos dones y habilidades múltiples, generosa y provista de tan heroica valentía como Scheherezade? Y también a Dunyazad; no nos olvidemos de la hermana pequeña Dunyazad. Otra chica buena, lista y gentil. ¿Qué efecto debió de tener en el alma del padre de aquellas buenas chicas el verse obligado a ejecutar a cientos de mujeres jóvenes, a degollar a aquellas muchachas y ver escaparse su savia vital? ¿Qué rabia secreta debió de florecer en su interior oculto? Sí sabemos, sin embargo, que los súbditos de Shariar empezaron a tenerle un resentimiento tremendo

y a huir de la capital con sus mujeres, hasta el punto de que al cabo de tres años ya no quedaban vírgenes en la capital.

No quedaban más vírgenes que Scheherezade y Dunyazad.

Tres años ya: mil noventa y cinco noches, mil noventa y cinco reinas asesinadas por Shariar y mil noventa y cinco más por Shah Zaman, o bien mil noventa y seis por cabeza si uno de los años era bisiesto. Pero redondeemos a la baja. Digamos mil noventa y cinco cada uno. Y no nos olvidemos de las veintitrés víctimas originales. Para cuando entra en escena Scheherezade, casándose con el rey Shariar y ordenando a su hermana, Dunyazad, que se siente al pie del lecho conyugal y que pida, tras completarse su desvirgamiento, un cuento para irse a dormir… Para entonces, Shariar y Shah Zaman ya eran responsables de dos mil doscientas trece muertes. Y solo once de las víctimas eran hombres.

Tras casarse con Scheherezade y quedar cautivado por sus historias, Shariar dejó de matar a mujeres. Shah Zaman, al no ser domesticado por la literatura, continuó con su venganza, matando cada mañana a la virgen a la que había violado la noche anterior, demostrándole al sexo femenino el poder de los hombres sobre las mujeres, la capacidad de los hombres para separar la fornicación del amor, y la unión inevitable, por lo que respectaba a las mujeres, entre sexualidad y muerte. En Samarcanda, la carnicería continuó por lo menos durante mil y una noches más, porque no fue hasta concluir el ciclo entero de relatos de Scheherezade cuando la mayor narradora que ha habido nunca pidió ser perdonada, no en reconocimiento a su genialidad, sino por el bien de los tres hijos que le había dado a Shariar durante aquellos años legendarios, y hasta que Shariar confesó su amor por ella, la última de sus mil noventa y siete esposas, y abandonó toda intención asesina…, no fue hasta entonces que también terminó la venganza de Shah Zaman; saciada por fin su sed de sangre, pidió en matrimonio la mano de la dulce Dunyazad y la recibió.

El número mínimo total de muertes llegado este punto

era ya, según mis cálculos, tres mil doscientas catorce. Y solo once de las víctimas eran hombres.

Piensen en Scheherezade, cuyo nombre significa «nacida en la ciudad», y que sin duda era una chica de la capital, astuta, chistosa, a ratos sentimental y otros cínica, una de las narradoras más metropolitanas y contemporáneas que ha habido. Scheherezade, la que atrapó al príncipe con su historia interminable. Scheherezade, la que contó historias para salvar su vida, la que opuso la ficción a la muerte, una Estatua de la Libertad hecha no de metal, sino de palabras. Scheherezade, que insistió, en contra de la voluntad de su padre, en ocupar su lugar en la procesión encaminada a la alcoba letal del rey. Scheherezade, que se impuso a sí misma la heroica misión de salvar a sus hermanas a base de domesticar al rey. Que tuvo fe, debió de tenerla, en el hombre que había detrás del monstruo asesino y en su propia capacidad para devolverle su humanidad verdadera a base de contarle historias.

¡Menuda mujer! No cuesta entender cómo ni por qué se enamoró de ella el rey Shariar. Porque está claro que se enamoró, que hizo de padre de los hijos de ella y entendió, a medida que avanzaban las noches, que su amenaza de ejecución se había vaciado de significado, que ya no podía pedirle a su visir, el padre de ella, que la cumpliera. Su salvajismo había quedado neutralizado por la genialidad de la mujer que, durante mil y una noches, había arriesgado su vida para salvar las de otros, que había confiado en su imaginación para resistirse a la brutalidad y vencerla, no por la fuerza, sino, asombrosamente, a base de civilizarla.

¡Qué rey tan afortunado! Sin embargo (y esta es la gran pregunta sin respuesta de *Las mil y una noches*), ¿por qué demonios se enamoró de él Scheherezade? ¿Y por qué Dunyazad, la hermana pequeña que se había dedicado a sentarse a los pies del lecho conyugal durante mil y una noches, viendo cómo el rey asesino se follaba a su hermana y escuchando sus historias —Dunyazad, la eterna oyente pero también la *voyeuse*—, por qué aceptó casarse con Shah Zaman, un hombre todavía más sanguinario que su

hermano encandilado por las historias?

¿Cómo podemos entender a esas mujeres? Hay un silencio en la historia que clama para que hablemos de él. Solo se nos cuenta lo siguiente: que, al terminarse los relatos, Shah Zaman y Dunyazad se casaron, pero que Scheherezade puso una condición: que Shah Zaman abandonara su reino y se viniera a vivir con su hermano para que las dos hermanas no tuvieran que estar separadas. Shah Zaman lo hizo encantado, y Shariar nombró para que fuera a gobernar Samarcanda al mismo visir que ahora también era su suegro. Cuando el visir llegó a Samarcanda, la población lo recibió con gran regocijo, y todos los grandes del lugar rezaron para que tuviera un largo reinado. Y lo tuvo.

Mi pregunta, cuando interrogo a esa antigua historia, es la siguiente: ¿hubo una conspiración entre hija y padre? ¿Es posible que Scheherezade y el visir hubieran urdido un plan secreto? Porque ahora, gracias a la estrategia de Scheherezade, Shah Zaman ya no era rey de Samarcanda. Y gracias a la estrategia de Scheherezade, su padre ya no era un simple cortesano y verdugo involuntario, sino un rey por derecho propio, un rey muy querido, y lo que es más: un sabio y un hombre de paz que sucedía a un ogro sanguinario. Y luego, sin explicación alguna, les llegó la muerte tanto a Shariar como a Shah Zaman. La muerte, esa «destructora del deleite y verdugo de verdades, moribundia de moradas y cimiento de cementerios», vino a por ellos, y sus palacios quedaron en ruinas, y los sucedió un gobernante sabio cuyo nombre no se nos dice.

Pero ¿cómo y por qué les llegó la «destructora del deleite»? ¿Cómo es que ambos hermanos murieron de forma simultánea, tal como implica claramente el texto, y por qué quedaron sus palacios en ruinas?

No se nos cuenta. Pero imaginen una vez más al visir llenándose de rabia durante tantos años de verse obligado a derramar sangre inocente. Imaginen los años de miedo del visir, sus mil y una noches de miedo, mientras sus hijas, la carne de su carne, la sangre de su sangre, permanecían

atrapadas en el dormitorio de Shariar, con su destino pendiendo de un hilo narrativo.

¿Cuánto tiempo puede esperar un hombre para vengarse? ¿Acaso puede esperar más de mil y una noches?

Esta es mi teoría: que el visir, actual gobernante de Samarcanda, es el mismo rey sabio que regresó a gobernar el reino de Shariar. Y que los reyes murieron simultáneamente o bien a manos de sus mujeres o bien a manos del visir. No es más que una teoría. Quizá la respuesta esté en el gran libro perdido. O quizá no. Solo podemos… preguntárnoslo.

En cualquier caso, el recuento final de muertes fue de tres mil doscientas dieciséis. Trece de las víctimas fueron hombres.

Cuando terminé mis memorias, *Joseph Anton*, sentí una intensa ansia de ficción. Y no de cualquier ficción, sino de una ficción que fuera tan descabelladamente fantástica como decididamente realistas habían sido las memorias. Mi estado de ánimo pasó de un extremo al otro del arco del péndulo literario. Y empecé a acordarme de las historias que me habían hecho enamorarme originalmente de la literatura, cargadas de imposibilidad hermosa, historias que no eran reales, pero que, por el hecho de no ser reales, contaban la verdad, a menudo de forma más hermosa y memorable que las historias basadas en el hecho de ser reales. Y eran historias que no tenían por qué haber sucedido en tiempos remotos. Podían pasar ahora mismo. Ayer, hoy o pasado mañana.

Uno de estos relatos maravillosos procede del compendio sánscrito cachemir, el *Kathá Sarit Ságara*, u «Océano de ríos de leyendas», cuyo título inspiró mi libro infantil *Harún y el Mar de las Historias*. Confieso que robé ese relato y lo puse en una novela. Y dice algo así:

«Había una vez, en un lugar muy lejano, un mercader al que un noble local debía dinero, bastante dinero, pero entonces el noble se murió de repente y el mercader pensó:

“Esto es malo, me voy a quedar sin cobrar”. Pero un dios le había regalado el don de la transmigración —la historia sucedía en una parte del mundo donde no había un solo dios, sino muchos—, de manera que el mercader tuvo la idea de hacer migrar su espíritu al cuerpo del lord muerto para que este pudiera levantarse de su lecho de muerte y pagarle lo que le debía. El mercader dejó su cuerpo en un lugar seguro y su espíritu se metió en el del noble, pero cuando lo estaba haciendo caminar hacia el banco, tuvo que pasar por el mercado del pescado, y un bacalao muerto enorme que estaba sobre una tabla lo vio pasar y se echó a reír. Cuando los transeúntes oyeron reír al pescado, supieron que el muerto que pasaba por allí ocultaba algo, y lo atacaron por estar poseído por un demonio. El cuerpo del noble muerto no tardó en quedar inhabitable, y el espíritu del mercader tuvo que abandonarlo y regresar a su propia carcasa. Pero mientras tanto otra gente había encontrado el cuerpo vacío del mercader y, creyendo que era el de un muerto, le había pegado fuego siguiendo las costumbres de aquella parte del mundo. Así pues, ahora el mercader se quedó sin cuerpo y sin cobrar su deuda, y seguramente su espíritu sigue dando vueltas por el mercado. O quizá terminó migrando a un pescado y se fue nadando al océano de ríos de leyendas. Y la moraleja del cuento es que no hay que pasarse de listo, joder».

Las fábulas de animales —incluyendo las de pescados que hablan— se cuentan entre las más antiguas del canon oriental, y las mejores de ellas son amorales, a diferencia, por ejemplo, de las de Esopo. No intentan predicar humildad, modestia, moderación, honradez ni abstinencia. No garantizan el triunfo de la virtud. En consecuencia, resultan notablemente modernas. A veces ganan los malos.

En la colección conocida en la India como *Panchatantra* aparecen un par de chacales que hablan: Karataka, el bueno o el mejor de los dos, y Damanaka, el conspirador malvado. Al principio del libro están al servicio del rey león, pero a Damanaka no le gusta la amistad del león con otro cortesano, un toro, de manera que engaña al león para que

considere al toro su enemigo. El león asesina al animal inocente mientras los chacales miran.

Fin.

En las historias de Karataka y Damanaka también leemos que hay una guerra entre los cuervos y los búhos, en la que uno de los cuervos finge ser un traidor y se une a los búhos para descubrir la ubicación de la cueva donde viven. Luego los cuervos pegan fuego a todas las entradas de la cueva y los búhos mueren todos asfixiados.

Fin.

En un tercer relato, un hombre deja a su hijo a cargo de su amigo, una mangosta, y a su regreso ve sangre en la boca de la mangosta y la mata, creyendo que ha atacado a su hijo. Luego descubre que en realidad la mangosta ha matado a una serpiente y ha salvado a su hijo. Pero para entonces la mangosta ya está muerta.

Fin.

Muchos de los cuentecitos morales de Esopo sobre la victoria de la lentitud obstinada (la tortuga) sobre la rapidez arrogante (la liebre), o sobre la estupidez de gritar que viene el lobo cuando no viene el lobo, o de matar a la gallina de los huevos de oro, resultan tremendamente cursis en comparación con este salvajismo digno de Quentin Tarantino. Para que luego nos salgan con el topicazo del Oriente pacífico y místico.

Como también soy migrante, siempre me ha fascinado la migración de las historias, y estos cuentos de chacales viajaron casi tan lejos como los de *Las mil y una noches*, hasta terminar existiendo tanto en árabe como en persa, donde los nombres de los chacales mutaron a Kalila y Dimna. También llegaron al hebreo y al latín, y por último, con el título de *Fábulas de Bidpai*, al inglés y al francés. A diferencia de las historias de *Las mil y una noches*, sin embargo, se han borrado de la conciencia de los lectores modernos, quizá porque su indiferencia a los finales felices las hacía poco atractivas para la Walt Disney Company.

Pero su poder perdura, y creo que es porque, a pesar de su cargamento de monstruos y de magia, estos relatos

cuentan toda la verdad sobre la naturaleza humana (por mucho que cobre forma de animales antropomórficos). Toda la vida humana está aquí, la valiente y la cobarde, la honorable y la deshonrosa, la que habla claro y la que conspira, y las historias formulan la pregunta más grande y perdurable de la literatura: ¿cómo reacciona la gente ordinaria a la aparición en sus vidas de lo extraordinario? Y también la contestan: a veces no respondemos bien, pero otras veces encontramos en nuestro interior recursos que no sabíamos que poseíamos, y estamos a la altura del desafío, y nos imponemos al monstruo; Beowulf mata a Grendel, y a la todavía más temible madre de Grendel; Caperucita Roja mata al lobo, o bien la Bella encuentra el amor en la Bestia y esta deja de ser bestial. Y esa es la magia ordinaria, la magia humana, la verdadera maravilla del relato maravilloso.

Estoy intentando presentar argumentos a favor de algo que hoy en día está bastante pasado de moda. Dice el consenso general que vivimos en una era de no ficción. Te lo dirán cualquier editor y cualquier librero. Es más, la narrativa misma parece haberse alejado de la ficción. Estoy hablando de la narrativa seria, no de la otra. En la otra clase de narrativa, la ficción goza de buena salud; siempre cae el crepúsculo, la gente practica juegos del hambre y Leonardo da Vinci no es más que un código. La ficción seria se ha vuelto hacia el realismo de las Elena Ferrante y los Knausgård, una ficción que nos pide que creamos que viene de un lugar muy cercano o incluso idéntico a la experiencia personal del autor, y alejado, por así decirlo, de la magia. Pero hace muchos años, en un famoso ensayo, el gran escritor checo Milan Kundera propuso que la novela tiene un padre, Tristram Shandy, y una madre, Clarissa Harlowe. De la *Clarissa* de Samuel Richardson desciende la gran tradición de la novela realista, mientras que de la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* viene una corriente secundaria de libros, en fin, más extraños. Son los hijos de

Clarissa los que han poblado el mundo literario, dice Kundera; sin embargo, en su opinión, es en el lado de Shandy —el lado bufonesco, lúdico, cómico y excéntrico— donde queda por hacer más trabajo nuevo y original. (Es sabido que Ernest Hemingway eligió a un padre literario distinto: «Toda la literatura norteamericana moderna viene de un libro de Mark Twain llamado *Huckleberry Finn*». La obra de Twain es más libre y mítica que *Clarissa*, sí, pero sigue siendo realista en el sentido más amplio de la palabra. También hay que decir que, al elegir *Tristram Shandy*, Kundera pasa por alto la obra a la que esta más debe: el *Quijote* de Cervantes. Salta a la vista que el tío Toby y el cabo Trim de Sterne usan como modelos a don Quijote y Sancho.)

Lo que sugiere Kundera es que las posibilidades de la novela realista han sido exploradas de forma tan exhaustiva, y por tantos autores, que queda muy poco por descubrir. Si está en lo cierto, la tradición realista ha terminado condenada a una especie de repetición sin fin. Para encontrar originalidad, para encontrar *innovación* —y recuerden que la palabra *novela* contiene la idea de lo «nuevo»—, hemos de acudir al irrealismo y hallar nuevas formas de aproximarnos a la verdad por medio de las mentiras. Los relatos maravillosos de mi infancia me enseñaron no solo que eran posibles esos métodos, sino que tenían unas posibilidades múltiples, casi infinitas, y encima eran divertidos. Como he dicho, los proveedores de narrativa barata, tanto en forma de libros como de cine, han entendido el poder de lo fantástico, pero lo único que son capaces de vender es lo fantástico reducido a la bidimensionalidad del tebeo. Para mí, lo fantástico siempre ha sido una forma de añadir dimensiones a lo real, de añadirles una cuarta, una quinta, una sexta y una séptima dimensión a las tres de costumbre; una forma de enriquecer e intensificar nuestra experiencia de lo real, en vez de escapar de ella a la tierra fantástica de los vampiros-superhéroes.

Los escritores occidentales a los que más he admirado,

escritores como Italo Calvino y Günter Grass, Mijaíl Bulgákov y Isaac Bashevis Singer, se han nutrido en abundancia de sus diversas tradiciones de relatos maravillosos y han encontrado formas de inyectar lo fabuloso en lo real para insuflarle más vida y, por extraño que parezca, hacerlo más verdadero. El aprovechamiento que hace Grass de las fábulas de animales, su uso frecuente de lenguados, ratas y sapos que hablan, le viene de haber absorbido los relatos maravillosos de Alemania, los mismos que recopilaron los hermanos Grimm. Calvino también recopiló y seguramente inventó parcialmente muchos relatos maravillosos italianos en su obra clásica *Cuentos populares italianos*, mientras que toda su obra estaba inmersa en el lenguaje de la fábula italiana. En la inmortal historia de Bulgákov sobre la visita del diablo a Moscú, *El maestro y Margarita*, y en las deliciosas historias en yiddish de Isaac Singer, con sus gólems y sus dibuks, con sus posesiones y casas encantadas, vemos, igual que en el arte de Chagall, una profunda fascinación e inspiración en los relatos maravillosos del mundo ruso, judío y eslavo. Muchas de las más grandes obras del último centenar aproximado de años, desde los cuentos de hadas de Hans Christian Andersen hasta la obra de Ursula K. Le Guin y las pesadillas negras como la medianoche de Franz Kafka, han venido de esa combinación de lo real y lo surreal, de los mundos natural y supranatural.

Muchos escritores jóvenes de hoy en día empiezan con el mantra de «escribe de lo que conoces» sujeto con una chincheta a la pared de detrás de sus escritorios; en consecuencia, tal como podrá atestiguar cualquiera que haya experimentado clases de escritura creativa, abundan los textos sobre hastío adolescente de barrio residencial. Mi consejo sería un poco distinto. Escribe de lo que conoces solo si lo que conoces es interesante de verdad. Si vives en un pueblo como el de Harper Lee o el de William Faulkner, entonces, claro, no dejes de contar las apasionadas historias de tu Yoknapatawpha personal, y seguramente verás que no te hace falta salir de allí para nada. Pero a menos que lo

que conozcas sea realmente interesante, no escribas de ello. Escribe de lo que no conoces. Hay dos maneras de hacer esto. Una manera es salir de casa e irte a buscar una buena historia en otra parte. Melville y Conrad encontraron sus historias en el mar y en tierras lejanas, mientras que Hemingway y Fitzgerald también tuvieron que marcharse para encontrar sus voces en España, o en la Riviera, o en East Egg y West Egg. La otra solución es recordar que la narrativa es ficción y tratar de inventarte las cosas. Todos somos criaturas que sueñan. Soñamos sobre el papel. Y si te sale algo como *Crepúsculo* o *Los juegos del hambre*, pues lo rompes y tratas de tener un sueño mejor.

Tanto Madame Bovary como una alfombra voladora son falsedades, y, es más, son falsedades de la misma manera. *Alguien se las inventó*. Y estoy a favor de seguir inventándonos las cosas. Solo a base de desatar la condición ficticia de la narrativa, las canciones oníricas de nuestros sueños, podemos confiar en tratar lo nuevo y en crear ficción que vuelva a ser más interesante que la realidad.

2

En la novela que escribí para mi hijo cuando tenía diez años, *Harún y el Mar de las Historias*, un niño enfadado de diez años le grita a su padre narrador: «¿Para qué queremos unas historias que ni siquiera son verdad?». El libro que venía a continuación era un intento de contestar aquella pregunta, de examinar por qué necesitamos esas historias y cómo nos llenan, por mucho que las sepamos inventadas. Es un tema en el que parece que llevo pensando durante la mayor parte de mi carrera como escritor: la relación entre el mundo de la imaginación y el llamado mundo real, y nuestra manera de viajar entre ambos. Cinco años antes de *Harún*, escribí sobre la obra de teatro de N. F. Simpson *One Way Pendulum*, una de las poquísimas contribuciones británicas competentes al teatro del absurdo. En la obra, un hombre recibe por correo una réplica a tamaño real para montar de una de las salas del Juzgado Criminal Central de

Londres, conocido como Old Bailey; la monta en su sala de estar y poco después se encuentra a sí mismo juzgado en ella. Un secretario del juzgado declara que, en un día determinado, el acusado, nuestro héroe, «no estaba en este mundo». «¿Pues en qué mundo estaba?», le exige el juez, y la respuesta es: «Parece que tiene uno propio».

(Entre paréntesis: quienes no hayan leído *Harún y el Mar de las Historias* se quedarán sin duda impresionados de enterarse de que salió en la serie de televisión *Perdidos*, donde interpretaba el papel del libro que leía el personaje de Desmond en el vuelo 815 de Oceanic en la línea temporal alternativa. Confío en que haya lectores que entiendan lo que significa esa frase, porque les aseguro que yo no. «¿Para qué queremos unas historias que ni siquiera son verdad?» es una pregunta que sin duda podría formar la base de una lectura interesante de *Perdidos*.)

Por mucho que no vivamos permanentemente en nuestras imaginaciones, a todos nos gusta viajar de vez en cuando a ellas. En la película de Jean-Luc Godard *Alphaville*, el detective privado Lemmy Caution viaja por el espacio interestelar en su Ford Galaxy. Dorothy Gale llega a Oz subida a un tornado. ¿Cómo y por qué hacemos el viaje los demás?

Nacemos queriendo comida, un techo, amor, canciones e historias. Nuestra necesidad de las dos últimas cosas no es menor que la de las tres primeras. Un amigo mío, tras investigar el tratamiento horrible que recibían los huérfanos en la Rumanía de Ceaușescu, descubrió que aquellos niños, a quienes se daba comida y un techo pero se negaba el resto, no tenían un desarrollo normal. Sus cerebros no se formaban de la manera adecuada. Quizá los humanos, que somos animales con lenguaje, poseamos algún instinto relacionado con las canciones y las historias; necesitamos las historias y las canciones y tendemos a ellas no porque nadie nos lo haya enseñado, sino porque esa necesidad forma parte de nuestra naturaleza. Y aunque se puede decir que hay otras criaturas en la Tierra que cantan —pienso en el trino de los pájaros, en el aullido de los lobos, en el largo

y lento canto de la ballena en las profundidades del océano —, no hay nada que nade, repte, camine o vuele y cuente historias. El hombre es el único animal que cuenta historias.

El canto es la voz humana usada de forma no natural —una forma que no todos los seres humanos, y me incluyo a mí mismo, podemos dominar— para crear la clase de significado que nos inculca la belleza. Las historias son los medios no naturales que usamos para hablar de la vida humana, nuestra forma de alcanzar la verdad a base de inventarnos cosas. Y somos la única especie que, desde el principio, ha usado las historias para explicarse a sí misma. Sentados en la caverna de Platón, los hombres contaban historias sobre las sombras que se proyectaban en la pared de la caverna en un intento de entender el mundo de fuera. Incapaces de comprender sus orígenes, los hombres se contaban historias sobre dioses del cielo y dioses del sol, dioses antepasados y dioses salvadores, padres y madres invisibles que explicaban la gran cuestión de nuestro origen y ofrecían una guía de la cuestión igualmente grande de la moralidad. En los mitos y las leyendas creamos nuestros países maravillosos más antiguos, Asgard y el Valhalla, el Olimpo y el monte Kailash, y encajamos allí nuestros pensamientos más profundos sobre nuestras naturalezas y también sobre nuestras dudas y miedos.

Harún y el Mar de las Historias es una fábula sobre el lenguaje y el silencio, sobre las historias y las antihistorias, escrita, en parte, para explicarle a mi hijo la batalla que por entonces se libraba entre su padre y otra novela, *Los versos satánicos*. Veinte años después de *Harún*, otro hijo me exigió: «¿Dónde está mi libro?». Una pregunta que tiene dos respuestas posibles. La primera es: «Chaval, la vida no es justa». Que estoy de acuerdo en que no es una respuesta amable. La otra respuesta es escribir el libro; así pues, escribí *Luka y el Fuego de la Vida*, y en consecuencia me volví a pasar demasiado tiempo deambulando por tierras maravillosas, esos mundos imaginarios en los que nos encanta habitar de niños y también de adultos.

Cuando empecé a trabajar en *Luka*, veinte años después

de *Harún*, pensé mucho en «Lewis Carroll», el reverendo Charles Lutwidge Dodgson, creador del País de las Maravillas, y en una cosa que aprendí de él. Lo mejor de su segundo libro de Alicia, *A través del espejo*, es que no es *Regreso al País de las Maravillas*. Seis años después de publicar *Alicia en el País de las Maravillas* se impuso a sí mismo el reto considerable de crear un mundo imaginario completamente distinto, provisto de su propia lógica interna.

No vayas a donde ya has estado. Encuentra razones para ir a otra parte.

Decidí desafiarme a mí mismo para hacer lo mismo. En términos comerciales, quizá no fuera la mejor idea. Tal como me aconsejó mi hijo Milan cuando tenía doce años, «No escribas libros, papá. Escribe *series*». En la era de *Harry Potter* y *Crepúsculo*, es obvio que tiene razón.

Un par de cosas más sobre *A través del espejo*. Cuando se publicó, el primer libro de *Alicia* ya era inmensamente popular, de forma que había un peligro muy grande de que la secuela decepcionara a los admiradores de la obra anterior. Además, la propia Alicia —Alice Pleasance Liddell — había crecido y ya no era la niña que, el 4 de julio de 1862, estando en un bote de remos con sus dos hermanas y el reverendo Dodgson, había pedido que le contaran una historia y habían oído *Las aventuras de Alicia en el subsuelo*, la misma historia que se publicaría muy ampliada tres años más tarde, convertida en el libro que hoy conocemos coloquialmente como *Alicia en el País de las Maravillas*. Muchas de las obras mayores de la literatura infantil se escribieron con niños concretos en mente. J. M. Barrie escribió *Peter Pan* para divertir a los muchachos de la familia Llewelyn Davies; A. A. Milne escribió *Winnie de Puh* sobre los juguetes favoritos de su hijo Christopher Robin Milne, y Lewis Carroll escribió *Alicia* para Alice. Pero cuando le llegó el momento de escribir *A través del espejo* ya solo le quedaba el recuerdo de Alicia, aquella niña imperiosa que siempre parecía estar regañando a la gente y que nunca perdía de vista las reglas de la vida y de la

conducta apropiada, pese a estar en un mundo cuyas reglas no podía conocer.

La Alicia que se había creado para sí mismo, sin embargo, siguió poblándole los sueños: «Como fantasma me sigue rondando / Alicia bajo el cielo andando / nunca vista por ojos humanos».

Mi tarea, cuando escribí *Luka y el Fuego de la Vida*, era más sencilla. Tenía un hijo nuevo para el que escribir y por el que guiarme. Y tenía la suerte, tengo la suerte, de haber crecido inmerso en la tradición del relato maravilloso, incluyendo los mitos heroicos del guerrero Hamza y del aventurero Hatim Tai, héroes errantes que se casaban con hadas, luchaban contra duendes, mataban dragones y a veces hacían frente a enemigos que huían por el aire montados sobre urnas gigantes encantadas. Desde mis primeros días he sido —y sigo siendo— un viajero de las tierras maravillosas.

Aunque la tradición realista haya sido la dominante, vale la pena invertir unos momentos en defender a su alternativa, la otra gran tradición. Vale la pena decir que la fantasía no es ninguna extravagancia. Lo fantástico no es ni inocente ni escapista. La tierra maravillosa no es un simple refugio; ni siquiera es necesariamente un lugar atractivo ni agradable. Puede —y, de hecho, suele— ser escenario de matanzas, explotación, crueldad y miedo. *La metamorfosis* de Franz Kafka es una tragedia. El capitán Garfio quiere matar a Peter Pan. La bruja de la Selva Negra quiere cocinar a Hansel y Gretel. El lobo se come literalmente a la abuela de Caperucita Roja. Albus Dumbledore es asesinado, y el Señor de los Anillos planea esclavizar a toda la Tierra Media. La alfombra voladora del rey Salomón —que, según se cuenta, medía casi cien kilómetros de largo y otros cien de ancho— castigó un día al gran rey por su orgullo dando bandazos hasta provocar que las cuarenta mil personas que iban en ella cayeran y se mataran. (No es la primera vez que la gente ordinaria sufre por los pecados de sus gobernantes. Las tierras maravillosas pueden ser lugares tan imperfectos como la Tierra.)

Cuando oímos esas historias sabemos que, aunque sean «irreales», porque las alfombras no vuelan y las brujas en casas de jengibre no existen, al mismo tiempo son «reales», porque tratan de cosas reales: el amor, el odio, el miedo, el poder, la valentía, la cobardía, la muerte. Simplemente llegan a la realidad por medio de una ruta distinta. Son reales pese a que sabemos que no lo son.

Antes de la literatura moderna de lo fantástico, antes de las tierras maravillosas y los cuentos de hadas y los cuentos populares, estaba la mitología. En su origen, los mitos eran textos religiosos. Los mitos griegos fueron originalmente la religión griega. Pero quizá fue únicamente cuando la gente dejó de creer en la verdad literal de esos mitos, cuando dejó de creer que había un Zeus literal que arrojaba rayos, que pudieron, pudimos, empezar a creer en ellos de la misma forma en que creemos en la literatura; es decir, más profundamente, con esa doble creencia/ no creencia con que nos acercamos a la ficción, «que es real y no lo es». Y de inmediato esos mitos empezaron a revelar sus significados más profundos, unos significados que hasta entonces habían estado eclipsados por la fe.

Los grandes mitos, sean griegos, romanos o nórdicos, han sobrevivido a la muerte de las religiones que un día los sostuvieron gracias a la asombrosa concentración de significado que contienen. Cuando estaba escribiendo mi novela *El suelo bajo sus pies*, me quedé fascinado por el mito de Orfeo, el más grande de los poetas y también el más grande de los cantantes, es decir, el personaje que aunaba canciones e historias. Se puede contar el mito de Orfeo con menos de cien palabras: Orfeo ama a la ninfa Eurídice, esta es perseguida por el apicultor Aristeo y muere víctima de una picadura de serpiente, luego baja al infierno, Orfeo la sigue hasta el otro lado de las puertas de la muerte, intenta rescatarla y recibe de manos del señor del submundo —en recompensa por su genialidad como cantante— el regalo de llevársela de vuelta al mundo siempre y cuando no mire atrás, pero él echa un vistazo fatídico. Sin embargo, cuando empiezas a hurgar en la historia, esta revela una riqueza

casi inagotable, porque en su corazón habita una enorme tensión triangular entre las cuestiones más grandes de la vida: el amor, el arte y la muerte. Puedes darle vueltas y más vueltas a la historia y el triángulo te dirá cosas distintas. Te dirá que el arte, inspirado por el amor, puede ser más poderoso que la muerte. Y te dirá lo contrario: que la muerte, a pesar del arte, puede imponerse al poder del amor. Y te dirá que el arte es lo único que hace posible esa transacción entre amor y muerte que encontramos en el centro de toda vida humana.

Hay un relato que se repite en varias mitologías: el relato del momento en que los hombres tienen que aprender a apañárselas sin sus dioses. En el gran estudio que hace Roberto Calasso de los mitos griegos y romanos, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, nos cuenta que esa ocasión, la ceremonia nupcial de Cadmo, el inventor del alfabeto, y la ninfa Harmonía, fue la última vez que los dioses descendieron del Olimpo para unirse a la vida de los hombres. Después ya nos quedamos solos. En los mitos nórdicos, cuando se cae el Árbol del Mundo, el gran fresno Yggdrasil, los dioses combaten a sus enemigos jurados, los destruyen, son destruidos a su vez por ellos y desaparecen. La muerte de los dioses exige que vengan a ocupar su lugar los héroes, que son hombres. Ahí, escritas en griego antiguo y en nórdico, están nuestras fábulas más antiguas sobre el hecho de crecer, de aprender que llega un momento en que nuestros padres, maestros y guardianes ya no nos pueden mandar y proteger. Llega un momento en que hay que abandonar las tierras maravillosas y crecer.

Es posible que los hijos de Tristram Shandy, para usar el término de Kundera —o los hijos del Quijote, o de Scheherezade— no abunden tanto como los de Clarissa Harlowe, pero los encontrarán ustedes en todas las literaturas, en todos los lugares y épocas. Desde el Moscú endemoniado de *El maestro y Margarita* de Bulgákov hasta las aldeas infestadas de dibuks de Isaac Bashevis Singer;

desde los surrealistas franceses hasta los fabulistas norteamericanos; desde Jonathan Swift hasta Carmen Maria Machado, Karen Russell y Helen Oyeyemi; están en todas partes, formando una «gran tradición» alternativa, gozosa y carnavalesca que podemos poner junto a la realista. Los escritores más conocidos de esa tradición en la historia literaria reciente fueron los practicantes sudamericanos del llamado *realismo mágico*. El término *realismo mágico* es valioso cuando se usa para describir a los escritores del Boom latinoamericano: Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Manuel Puig, Carlos Fuentes, Isabel Allende y, por supuesto, Gabriel García Márquez, además quizá de sus precursores Juan Rulfo, Jorge Luis Borges y Machado de Assis. Pero se trata de un término problemático, porque, siempre que se usa, la mayoría de la gente lo confunde con la narrativa de género fantástico. Y, tal como he estado intentando explicar, la literatura de lo fantástico no es narrativa de género, sino que es igual de realista a su manera que la narrativa naturalista; simplemente llega a lo real por una puerta distinta. La novela naturalista es perfectamente capaz de ser escapista: lean algo de *chick lit* y me entenderán.

A la verdad no se llega por medios puramente miméticos. Una imagen la pueden capturar tanto una cámara como un pincel. Una pintura de una noche estrellada no es menos verdadera que una fotografía; de hecho, si el pintor es Van Gogh, es mucho más verdadera, pese a ser menos «realista». (Yo digo «Van Gogh», ustedes dicen «VanGo», que suena a servicio de mensajería o de reparto de comida, pero los holandeses, los informo, lo llaman «Van Joj», que suena como si alguien expectorara un chorro de jugo de betel en una alcantarilla de Bombay. Practíquenlo.) La literatura de lo fantástico —el relato maravilloso, la fábula, el cuento popular, la novela realista mágica— siempre ha transmitido verdades profundas sobre los seres humanos, sus mejores atributos y también sus prejuicios más profundos: por poner un ejemplo, los prejuicios sobre las mujeres.

Algunas de las practicantes y críticas más brillantes del relato maravilloso moderno, como la novelista y cuentista Angela Carter y la crítica y novelista británica Marina Warner, han investigado el lugar de la mujer en las tierras maravillosas, donde son depositarias de la virtud suprema (la princesa encarcelada) o del vicio supremo (la bruja). Como personalmente no me apasionan las princesas que necesitan que las rescaten, me voy a centrar aquí en las brujas. Warner señala que la iconografía de la bruja siempre ha sido completamente doméstica. El sombrero puntiagudo era común en la Edad Media, la escoba se encontraba en todas las casas e incluso el supuestamente demoniaco espíritu «familiar» solía ser un simple gato. La marca de la bruja —el supuesto tercer pezón o «teta de bruja», de la que podía mamar el diablo— se podía encontrar en los cuerpos de muchas mujeres en unos tiempos en que eran comunes los lunares y las verrugas. Lo único que hacía falta, de hecho, era una acusación. Señalabas a una mujer con el dedo y la llamabas bruja y las pruebas estaban presentes en casi todos los hogares.

La imagen convencional de la bruja solía ser la de una mujer fea, una vieja encorvada o contrahecha, que es la bruja que encontramos en los relatos de los Grimm. Pero por lo menos en uno de los cuentos de los Grimm —*Schneewittchen*, o «Blancanieves», con su reina malvada que se mira al espejo mágico que tiene en la pared y formula la pregunta letal: «¿Quién es la más bella del lugar?»— vemos la llegada del que se convertirá en motivo prevalente en el arte y la literatura del Renacimiento: la bruja hermosa. (De hecho, la bruja hermosa también aparece mucho antes, en la mitología griega, por ejemplo, donde vemos a la hechicera Circe atrapando a Odiseo y a sus hombres y convirtiendo a muchos de ellos en cerdos. Circe también viajó a la India y apareció en el *Kathá Sarit Ságara* de Somadeva, el mismo compendio de relatos al que me he referido antes, el «Océano de ríos de leyendas» cachemir, donde se convierte en diablesa cuya flauta mágica transforma a los hombres en bestias.)

Esta unión de dos tipos de poder femenino, el poder erótico y el ocultista, en la imagen de la bruja hermosa —este remplazo de la vieja por la hechicera— alcanza su cúspide en el Alto Renacimiento, cuando Ariosto puebla de esas mujeres su largo poema narrativo *Orlando furioso*, y cuando los artistas de esa época —pienso en la *Circe* de Dosso Dossi— regresan una y otra vez, casi se puede decir obsesivamente, al tema. Cuando escribí mi novela *La encantadora de Florencia*, intenté entender lo que debió de significar para las mujeres reales que se las considerara capaces de ese doble encantamiento, de unir el sexo con la magia. Por un lado, estaba claro que esa unión incrementaba en apariencia el poder de esas mujeres. La «encantadora» de mi novela, a quien se cree capaz de obrar milagros, se acerca a la santidad, e incluso el papa Médici de Roma está medio convencido de ella. Además, puede hacer que a los hombres les tiemblen las rodillas de deseo, gracias a su excepcional belleza física. Pero la sospecha de brujería, como ya he sugerido, ha sido históricamente muy peligrosa para las mujeres, y si cambia el viento, si cambia la opinión pública, la misma gente que ayer te veneraba como santa mañana vendrá a quemarte en la estaca, tal como demuestra el caso de santa Juana de Arco. También yo estaba escribiendo sobre una mujer que caminaba por el filo de la navaja de ese poder tan vulnerable, y que terminaba teniendo que escapar para salvar el pellejo, y me llamó la atención que haya tanta literatura de lo fantástico que trata del miedo a las mujeres y de la veneración que es el reverso ilusorio de ese miedo.

En su estudio *La bruja debe morir*, Sheldon Cashdan postula que en el cuento popular los personajes femeninos se usan como paradigmas de los pecados mortales: la vanidad de la reina en «Blancanieves» («espejito, espejito»); la envidia que tienen de Cenicienta, *Aschenputtel*, sus dos Feas Hermanas, y la codicia de la mujer del pescador en el cuento de los Grimm, que culmina en su exigencia de que la nombren papa y acaba con la riqueza incalculable que le había concedido al pescador el lenguado parlante cuya vida

perdonó. Todo desaparece —el palacio, las joyas, el oro—, y el pescador y su mujer son devueltos a la choza (de hecho, la palabra que se usa en el cuento de los Grimm es *pocilga*) donde vivían originalmente.

Los relatos maravillosos nos cuentan unas verdades sobre nosotros mismos que a menudo resultan desagradables; revelan la intolerancia, exploran la libido y sacan a la luz nuestros miedos más profundos. No son ni mucho menos historias orientadas a la diversión de los niños, y muchas de ellas no estaban originalmente destinadas a ellos. Simbad el Marino y Aladino no eran personajes de Disney cuando emprendieron sus periplos.

Sí que corren, sin embargo, tiempos de abundancia en la literatura infantil y para adultos de corazón joven. Desde el lugar *Donde viven los monstruos* de Sendak hasta los otros mundos posreligiosos de Philip Pullman, desde Narnia, a la que se llega atravesando un armario, hasta los extraños mundos a los que se viaja por medio de una cabina fantasma, desde Hogwarts hasta la Tierra Media, las tierras maravillosas gozan de buena salud. Y en muchas de esas aventuras, incluyendo mis dos aportaciones a la tradición, son niños quienes se convierten en héroes, a menudo para rescatar al mundo adulto; los niños que fuimos, los niños que perduran en nosotros, los niños que entienden las tierras maravillosas, que saben la verdad de las historias y salvan a los adultos, que han olvidado esas verdades.

PROTEO

EDWARD BOND Y EL SILENCIO DE SHAKESPEARE

Ahora que me hago mayor, de vez en cuando me siento como el poeta-filósofo japonés Basho, a quien, después de pasar muchos años viajando en busca de la sabiduría por *el angosto camino hacia el profundo norte* en la obra de Edward Bond del mismo título, le preguntan qué ha aprendido y contesta: «He aprendido que no hay nada que aprender en el profundo norte». El hecho de que no haya nada que aprender en el viaje constituye la sabiduría del viaje, y la sabiduría misma es la gran ilusión.

Edward Bond fue una de las grandes figuras de la edad de oro que vivió el teatro británico de la década de 1970, provisto de una visión lúgubre e inflexible pero siempre rica en dramatismo. Lo que la gente recuerda hoy de Edward Bond es que escribió una obra titulada *Saved* en la que se mataba a un bebé a pedradas sobre el escenario, o, para ser exactos, en la que los actores tiraban piedras a un cochecito de bebé donde se había informado al público de que había un bebé, aunque no había ninguno, y hasta el hecho de que las piedras fueran piedras se encontraba bajo sospecha, porque a fin de cuentas eran elementos de atrezo, y la naturaleza ficticia de la acción quedaba claramente establecida por el hecho de que todo tenía lugar sobre un escenario, mientras que había un grupo de gente, alguna bien vestida y otra no, ya que el público teatral de Londres es capaz de presentarse de ambas maneras, sentada en butacas tanto caras como baratas para ver cómo sucedía, y a fin de cuentas no estoy hablando de la Roma de los gladiadores, ni tampoco del antiguo Londres de los tiempos en que se congregaban multitudes donde hoy está el Marble Arch para ver los ahorcamientos en lo que por entonces era

Tyburn Tree; no, estoy hablando del Royal Court Theatre de Sloane Square, y fuera del teatro estaba el Londres de los «locos años sesenta», lleno de vida y movimiento, un movimiento que a veces parecía el de un péndulo. La naturaleza ficticia de la ficción no es cuestión baladí; ocupa el corazón mismo de la transacción, del contrato, que se establece entre la obra y su público, la obra que confiesa su falsedad a la vez que promete desvelar la verdad, y el público que suspende su incredulidad hacia eso en lo que sabe que no hay que creer y de esa forma descubre un material en el que vale la pena creer. Se trata de lo que hace siempre la gente cuando experimenta la literatura en un escenario o en un libro pero se olvida de que lo está haciendo, o bien, si se acuerda, no le parece importante, le parece *natural*, por mucho que sea lo contrario, que sea *antinatural*, un artificio, *artificial*. El acto de la lectura o del visionado también es un acto creativo, una participación en la ficción, *aplaudid si creéis en las hadas*, y sin esa participación la magia no funciona y Campanilla se muere. Los niños lo saben, pero la gente se hace mayor y lo olvida, igual que la familia Darling se olvidó de Peter Pan.

Pero la gente se acuerda de los escándalos, ¿verdad?, y por eso se acuerda del bebé apedreado de Edward Bond. No se acuerda tanto, por ejemplo, de la extraordinaria obra de Bond *Lear*, donde se enfrentaba a Shakespeare en un combate de pesos pesados y de alguna forma llegaba al final, evitaba ser arrollado y salía de la batalla llevándose un valioso empate, como se dice en el argot de los comentarios deportivos. La gente no recuerda, o quizá sí, quizá unos pocos sí la recuerdan, la obra de Edward Bond *Bingo*, en la que aparece Shakespeare en persona, porque los escritores no tienen forma de escapar de él. (Yo mismo tengo en la puerta de mi estudio un llamador metálico con forma de busto de Shakespeare, que me permite llamar a mi puerta cuando entro a trabajar todos los días y decirme a mí mismo que entre, y saber que no estoy entrando en mis dominios, sino en los de Shakespeare, a quien ningún llamador puede limitar ni contener, sino que salta del

llamador y toma posesión de la sala que hay al otro lado de la puerta, gobernándola igual que gobierna todas las salas de la pobre casa rica de la literatura.)

El Shakespeare de Edward Bond, en la obra *Bingo*, que quizá la gente recuerde y quizá no, se emborracha con Ben Jonson, con el Ben Jonson de Edward Bond, que ha venido a visitar a Shakespeare en su misterioso retiro de Stratford, con la intención de elucidar un secreto igual de profundo que el misterio de su genialidad, a saber: el secreto de su silencio.

(La gente dedica mucho tiempo al misterio equivocado, al no-misterio de quién escribió las obras de Shakespeare, si fue Francis Bacon o Christopher Marlowe, o, mi candidato favorito, *no el William Shakespeare que conocemos, sino otra persona que se llamaba igual*, pero la simple verdad es que está claro que Shakespeare era Shakespeare. Quizá resulte insoportable que un actor y escritor autodidacta de provincias que no sabía ni deletrear su propio nombre fuera Shakespeare, pero lo era.)

Edward Bond entendió que el misterio realmente interesante es el silencio de Shakespeare, la decisión que tomó el mayor genio de la literatura inglesa de renunciar a esa genialidad, en pleno clímax de su carrera, de abandonar la escritura y la interpretación y la dirección escénica y Southwark, la zona marginal de teatros y casas de apuestas y burdeles y peleas de gallos, que debía de encantarle, porque ni siquiera después de convertirse en el dramaturgo con más éxito de su tiempo se mudó de allí en busca de vecindarios más salubres, y cuando por fin se mudó, no fue muy lejos. Luego, de pronto, en algún momento de 1613, decidió que su trabajo se había terminado y lo dejó todo para regresar a Stratford sin echar un solo vistazo atrás, y allí vivió tres años de vida burguesa de provincias, filistea pero en apariencia satisfecha, en compañía de Anne Hathaway, con quien viviría y moriría, y a quien en su testamento legó su segunda mejor cama, lo cual quizá no sea tan insultante como parece, ya que, según algunos académicos, en una casa burguesa como la de Shakespeare

y Anne, la mejor cama se dejaba aparte por si acaso venía alguna visita poderosa, se mantenía impoluta y sin usar por si acaso pasaba por allí un conde, o incluso una reina o un rey, mientras que la segunda mejor cama era el lecho marital, la cama donde hacían el amor la señora Hathaway y el genio que no sabía deletrear su propio nombre, y que llegó a escribirlo en una ocasión, en aquellos tiempos previos a la formalización de la ortografía y a los concursos de deletrear palabras, como «Chackspaw».

El silencio de Shakespeare: el acallamiento doméstico de la canción del dulce Will, el mago que, igual que hizo Próspero, el mago de su creación, abandonó su isla bulliciosa, rompió su vara y renegó de su arte. ¿Y por qué? Pues no lo sabemos. No nos dejó razones. Pero si confiamos en su genialidad, entonces podemos suponer que la última idea que le dictó esa genialidad fue el descubrimiento de que había terminado, de que le había llegado el momento de dejarlo. De manera que lo dejó, en un acto de voluntad magnífica, aunque no precisamente dulce.

No nos legó ni cartas ni diarios ni borradores ni cuadernos de notas ni autobiografía; nada más que su obra, esa obra inagotable. También eso formó parte del genio de Shakespeare: asegurarse de que su silencio lo sobreviviera a base de destruir sus titubeos, sus desarrollos, sus vacilaciones y explicaciones, y debió de hacerlo en persona, porque si vas a destruir esos materiales tienes que hacerlo tú; no puedes pedirle a nadie que lo haga cuando ya no estés, porque ese alguien no lo hará, hará lo mismo que hizo Max Brod por Kafka, publicará eso mismo que tú querías que ardiera; en contra de tus deseos expresos, publicará *El proceso*, *El castillo*, *América*, las *Cartas a Felice* y también las cartas a la otra muchacha, Milena, se llamaba.

Pero quizá Kafka ya supiera lo que iba a pasar, porque Max y él habían tenido una conversación al respecto, donde Max Brod le había dicho que, si lo nombraba albacea, no destruiría la obra inédita, y aun así, Kafka nombró albacea a Brod y le pidió que «lo quemara todo», las cartas a Milena y a Felice además de *El proceso*, *El castillo* y *América*; le

pidió que lo quemara aun sabiendo perfectamente que no lo iba a hacer.

Pero Shakespeare era distinto, no era como Kafka, la mayoría de cuyas obras maestras permanecieron inéditas hasta después de su muerte; Shakespeare ya había dicho lo que tenía que decir, había escrito los poemas y había montado las obras, y después, una vez elegido el silencio, había decidido no volver a hablar, ni siquiera una vez muerto. No quiso que nadie leyera las cosas a medias, las equivocaciones, no quiso que nadie lo interpretara ni lo explicara por medio del examen del funcionamiento de su mente, sino únicamente por medio de la obra en sí, de la obra inagotable e inexplicable. Guardó silencio porque no tenía nada que decir, quemó los años que le quedaban como si fueran manuscritos, y no dio señal alguna de que le importara; parecía bastante feliz allí en Stratford, y nunca volvió a Londres, que sepamos, ni siquiera para asistir a una obra de teatro; dejó de ser la persona que había sido y no le importó quedarse con Anne. En la obra de Edward Bond *Bingo*, Ben Jonson visita a Shakespeare y los dos salen a beber, agarran una buena cogorza y de camino a casa Shakespeare pilla un catarro y se muere, pero no antes de decirle a Ben Jonson lo mucho que envidia sus críticas positivas, y no antes de que Ben Jonson le diga a él lo mucho que envidia su popularidad, porque los dos sufren la maldición de la literatura, que es que nunca pueden sentirse satisfechos con lo que tienen, por mucho que sean los autores de *Volpone* y *El alquimista*, de *Hamlet* y de *El rey Lear*, por mucho que sean Jonson y Shakespeare.

Edward Bond y su Shakespeare son escritores que, como Kafka, entraron hace tiempo en mi tradición personal, y la única tradición que le importa un comino al escritor en activo es la que se forja para sí mismo, no la que transmiten los sumos sacerdotes de la literatura, no los mandamientos grabados en piedra y traídos desde el Sinaí ni desde el Departamento de Literatura de Cambridge por algún Moisés leavisiano, sino un ídolo pagano, el resultado de fundir los tesoros, un becerro de oro. O, digamos, algo nacido de los

azares de una vida vivida en los campos de la palabra, nacido de las felices y —todavía mejor— *útiles* contaminaciones que introducen otros en la mente lectora del escritor.

Una vez actué en una obra teatral de Jonson, interpretando a Pertinax Surly, en una producción universitaria de *El alquimista* que se representó en los claustros del Jesus College de Cambridge, el mismo lugar exactamente donde unos cuatrocientos años antes había tenido lugar la primera producción de la obra, o al menos eso me dijeron. Actué en una obra de Jonson pero no me ha seguido siendo útil como autor, mientras que Shakespeare es al mismo tiempo mi llamador de la puerta y el dueño de los dominios a los que ese llamador me permite entrar, es al mismo tiempo mi Virgilio, que me abre las puertas del infierno y del cielo, y el diablo, y Dios, y lo digo como persona que no cree ni en Dios ni en el diablo, solo en Virgilio, pero entiendo la naturaleza del contrato de la ficción, de manera que puedo aceptar suspender mi incredulidad en aquello en lo que sé que no hay que creer, con la esperanza de encontrar, al hacerlo, alguna verdad en la que basarme, en la que tener fe.

Howard Brenton, y Shakespeare como Proteo

Pero no solo quiero hablarles del Shakespeare de Edward Bond; también del de otro autor teatral, Howard Brenton. Me acuerdo de algo que dijo Brenton hace mucho tiempo, en una sala del New College de Oxford; dijo —o por lo menos así lo recuerdo, es el becerro de oro que me he fabricado con lo que fuera que le salió realmente de la boca a Brenton— que uno de los mayores regalos que había hecho Shakespeare a los escritores en lengua inglesa era su increíble libertad formal, una libertad que no les concede a los escritores franceses, por ejemplo, Racine, que quizá fuera un gran autor teatral pero sus formas no eran libres, eran clasicistas y opresivas y restrictivas; Racine era un artista con atuendo formal, que llevaba peluca y bebía vino

del bueno, por así decirlo, mientras que Shakespeare llevaba camisa abierta y se sentaba en las tabernas, derramando cerveza.

Miremos *Hamlet*, por ejemplo. Es un relato de fantasmas, para empezar por lo más obvio. «Soy el espectro de tu padre», dice el rey muerto, que también se llama Hamlet (por lo menos en la obra de Shakespeare, aunque en la *Historia danesa* de Saxo Gramático, a quien Shakespeare le mangó la trama, el padre de Hamlet no se llama Hamlet, sino Horwendillus, un nombre que creo que vale la pena cambiar). Así pues, *Hamlet* trata de un tal Hamlet y del fantasma de otro Hamlet; es una obra sobre un hijo atormentado por el fantasma de su padre, escrita por un padre atormentado por el fantasma de un hijo muerto llamado Hamnet; todo lo cual permite a Stephen Dedalus en *Ulises* divertirse a costa de la obra a lo largo de una charla muy amada y ciertamente bien lubricada con alcohol («Espera a que me haya metido unas cuantas pintas entre pecho y espalda», le suplica Buck Mulligan) en la cual «demuestra algebraicamente que el nieto de Hamlet es el abuelo de Shakespeare, y que él mismo es el fantasma de su propio padre». Así pues, es un relato de fantasmas, sí, pero no es solo eso, porque no para de cambiar de forma, y se convierte, por turnos, en un relato de asesinatos; en un drama político sobre las intrigas de la corte danesa y la amenaza de invasión por parte de Fortinbrás; en un drama psicológico sobre la indecisión; en una tragedia de venganzas; en una historia de amor trágico, y en una obra posmoderna sobre una obra teatral, una obra titulada *Hamlet* que contiene otra obra llamada *La ratonera*, que cuenta la historia de un regicidio como el de la historia de *Hamlet*… Pese a todo, sigue siendo un relato de fantasmas, la historia de un padre muerto que aúlla pidiendo venganza, y a eso se refería Brenton, creo yo, cuando hablaba de la libertad que es el regalo de Shakespeare a quienes tenemos la temeridad de seguirlo en el idioma inglés: se refería a que el gran ejemplo de Shakespeare nos da permiso para crear obras que sean muchas cosas a la

vez, que cambien de forma, obras que no tengan por qué ser relatos de fantasmas ni historias de amor ni comedias burlescas con travestidos ni obras históricas ni dramas psicológicos, sino que pueden ser todas estas cosas a la vez, sin sacrificar la verdad ni la profundidad ni la pasión ni la elegancia ni el interés, sin convertirse en un jaleo confuso, desconcertante, superficial y carente de rumbo. O pensemos por ejemplo en *Macbeth*: las brujas, el fantasma de Banquo, la visión de la daga, todos esos abracadabras, toda esa magia, dentro de una de las obras que revelan una verdad más salvaje sobre el poder que se han escrito nunca, una obra tan aterradora, y con tanto poder para conjurar demonios, que no se puede decir su título dentro de los muros de un teatro: «la obra escocesa», esa obra maestra del realismo sobre la batalla por lo que Akira Kurosawa, en su *remake* fílmico con samuráis, llamó el *Trono de sangre*.

El adjetivo para calificar esa clase de literatura es *proteica*.

Puede ser una estrategia de alto riesgo, ese acercamiento proteico a la literatura, pero ¿acaso eso no la hace precisamente más atractiva? ¿No dijo Randall Jarrell que una novela es una narración larga en prosa donde algo no acaba de funcionar?

(Entre paréntesis: me entró el miedo a que ese no fuera otro de mis becerros de oro y en realidad Randall Jarrell nunca dijera nada parecido, o por lo menos no exactamente, igual que André Malraux nunca dijo que el siglo XXI sería la era de la religión —todo el mundo afirma que lo dijo, pero en realidad dijo lo contrario, que no lo sería—, e igual que Mae West nunca dice en *Lady Lou* «pásate a verme alguna vez», ni Ingrid Bergman dice exactamente en *Casablanca* «tócala otra vez, Sam». De forma que lo comprobé, y resulta que Randall Jarrell o bien dijo lo que yo creo que dijo, o bien, según la versión que cita Michael Hofmann en *The New York Review of Books*, dijo que una novela son «sesenta mil páginas de prosa discursiva donde algo no acaba de funcionar», o bien, de acuerdo con una reciente tercera versión, publicada en la

revista *New York*, dijo que era «una obra de prosa de cierta longitud donde algo no acaba de funcionar», de forma que está claro que dijo «donde algo no acaba de funcionar», y está claro que quiso aplicar esa expresión a los contenidos de las novelas. Así pues, no es un becerro de oro, sino algo parecido a un dato verídico, aunque mi investigación constata la dificultad que entraña ser preciso, esclarecer *con exactitud* lo que se dijo y cuándo. Pero, ah, aquí está el original; está en la introducción que escribió Jarrell a *El hombre que amaba a los niños* de Christina Stead: «Una novela —dice— es una narración en prosa de cierta longitud donde algo no acaba de funcionar». Ah, la satisfacción de llevar razón desde el principio, ¡de ofrecer una cita libre de problemas! Parece ser que los datos verídicos también nos ofrecen placeres.)

Así pues: si una novela o ciertamente una obra teatral han de tener «algo que no acabe de funcionar», entonces que sea por lo menos una disfuncionalidad maravillosa, que hable de lo extraña que es la belleza del mundo, una disfuncionalidad que intente borrarnos de los ojos y limpiarnos de las orejas la gris pátina y la cera ensordecedora de la cotidianidad, que nos hace ver la realidad como algo monocromo y oírla como algo monótono, y que revele esa música multicolor de cómo son en realidad las cosas. Que sea una obra teatral o ciertamente una novela que contengan momentos luminosos, cambios oscuros, personajes vivos, transformaciones repentinas, imágenes de fuego y hielo, metamorfosis espantosas, ideas resplandecientes, alteraciones cómicas e historias en las que todo acabe de funcionar.

Cada vez que llamo a la puerta de mi estudio, y me concedo permiso para entrar, doy gracias a mi Shakespeare de metal de dos centímetros y medio por su idea de lo proteico. Puede que solo sea un adorno de la puerta, pero en mi opinión sabe algo. Recordemos a Proteo, el Anciano del Mar, «Proteo, el de la tez verde marino, [que] surca la vasta mar a bordo de su carro llevado por peces y por un

tiro de corceles de dos patas», escribe Virgilio en las *Geórgicas*. Proteo, que conocía todo lo que había existido en el pasado, todo lo que existía y todo lo que estaba por venir, era reticente a contar a nadie sus conocimientos, y adoptaba formas nuevas para evitar revelar sus secretos. Se podía convertir en «joven, en león, en jabalí, en serpiente, en toro, en piedra, en árbol, en agua, en llama o en lo que le plazca». Pero no siempre ocultaba la verdad; a veces también la desvelaba; por ejemplo, cuando explica al mortal Peleo cómo capturar a la ninfa marina Tetis, la hermosa nereida de pies plateados Tetis, que también era capaz de cambiar de forma; «por mucho que la ninfa adopte cien formas engañosas —aconseja Proteo a Peleo en las *Metamorfosis* de Ovidio—, evita que se te escape, y mantenla cerca de ti, hasta que vuelva a adoptar la forma que tenía de inicio». Peleo sigue esas instrucciones y captura a Tetis, y el magnífico resultado de su acoplamiento es Aquiles, aunque Tetis sabe que no ha sido seducida sin ayuda —«no sabes conquistar sin asistencia de los dioses», le dice a Peleo—, pero ya es demasiado tarde, Aquiles ya está de camino, gracias a las revelaciones del metamórfico Proteo, y es esta la idea de lo proteico que me gusta: no la que esconde, sino la que revela. Eso hacía Shakespeare, que conocía todo lo que había existido, todo lo que existía y todo lo que estaba por venir, y usaba su arte cambiante para desvelarlo todo: tanto el presente como el futuro y el pasado.

La cuestión de lo proteico en literatura, esa idea que Shakespeare entendió y nos permitió a todos los demás que entendiéramos también, es que *la vida es así*, la vida no es una sola cosa, sino muchas; no es singular, sino multiforme; no es constante, sino infinitamente cambiante. Es un relato de fantasmas, una historia de amor, una saga política y una saga familiar; es comedia y tragedia al mismo tiempo, no es realista, al menos no en el sentido con que usan esa palabra quienes se sientan a juzgar esas cosas, no es realista en ese sentido para nada. Tampoco la vida familiar es «realista». Fingimos que lo es, lo fingimos todos, inventamos alguna

de las ficciones que rigen eso que se llama *realidad*, la ficción de la Vida Ordinaria. Todos fingimos que esas Vidas Ordinarias son las vidas que tenemos «realmente», las vidas que llevamos «en realidad», pero en secreto todos sabemos la verdad, y la verdad es que, en cuanto franqueamos la puerta de la familia y la cerramos detrás de nosotros, lo que encontramos ahí dentro es el caos, no tiene nada de Ordinario, está sobredimensionado y es operístico y monstruoso y resulta casi insoportable; hay abuelos locos y tías malvadas y hermanos corruptos y hermanas ninfómanas, hay jóvenes que se niegan a comerse ese asco de almuerzo y se retiran a los árboles para quedarse allí el resto de su vida, como el personaje principal de *El barón rampante* de Calvino; hay familias gigantes rabelesianas, gargantuanas, pantagruélicas, que sueltan eructos gigantes, se tiran pedos gigantes, y hay muchachos que no han crecido y gritan y tañen tambores de hojalata, como el Oskar Matzerath de la gran novela de Grass, muchachos que eligieron quedarse pequeños, empequeñecidos por el horror de su época, y hay madres como Úrsula Iguarán, la matriarca de *Cien años de soledad*, el centro cuerdo de un mundo demente; hay muertes prematuras y accidentes inexplicables, hay celos e incesto y odios amargos que duran una vida entera, y también se nos infligen heridas de las que nunca nos recuperamos, aun cuando a nuestra vez inflijamos las mismas heridas a otros, y hay bullicio y preguntas ahí dentro, dentro de la Familia, y a veces huimos de ella, cruzamos continentes y océanos para escaparnos, y después, con mucho cuidado, nos construimos una nueva versión de ella, porque el problema que tiene intentar escapar de ti mismo es que siempre te llevas de equipaje. Ah, y también hay amor y cuidados y atención y cariño, sí, no me olvido de eso. Las familias también tienen esas cosas.

Así pues, de esto me gusta discutir cuando estoy sentado con la camisa abierta en una taberna, derramando cerveza: me gusta argumentar que la realidad no es realista, y que por tanto prefiero otro tipo de literatura, esa

tradición que se podría llamar proteica, que es más realista que el realismo, porque se corresponde con la falta de realismo del mundo.

PROTEO Y OTRAS METAMORFOSIS

Lo «real» es una simple idea del mundo, la descripción de una imagen de él, igual que lo «irreal». Incluso se puede decir que es una cuestión de fe, como el dinero o las hadas: para que exista, la gente tiene que creer en él. Si no te crees que ese billete verde que llevas en el bolsillo vale un dólar, entonces no será más que un pedazo de papel, un hada muerta, irreal. «En justa correspondencia», como nos gusta decir en la India, si no crees en una descripción determinada del mundo, te negarás a aceptarla como «real»; dirás, en cambio, que es un engaño. La línea que separa la realidad de la ficción no es nítida; es vaga y borrosa. Una descripción del mundo comprende hechos, ciertamente, y los hechos, como ya hemos visto, son criaturas volátiles y esquivas, pero hay legiones enteras de lepidopterólogos de hechos que los persiguen, y a veces terminan clavados a una pared, como polillas. Así pues, en el seno de una «realidad» cualquiera, de una imagen cualquiera del mundo, habrá un montón de datos clavados que aluden a hechos —el nombre del presidente, la edad de tu cónyuge, el lugar que ocupa tu equipo deportivo favorito en las clasificaciones semanales—, pero a menudo también habrá clavadas ficciones (prejuicios comunes, ignorancias, equivocaciones y artículos de propaganda estatal —que hoy en día vienen en una amplia gama de atractivos colores—) que se hacen pasar por datos. No hace falta que recuerde a nadie que antaño estaba claro que el mundo era plano. Es gracioso todo lo que damos por sentado. El mundo es plano, tu casa es tu castillo, Dios es grande, tus padres te quieren, los Red Sox (casi) siempre encuentran la forma de perder y un día no te vas a despertar convertido en escarabajo gigante. Cuando vives dentro de una imagen determinada del mundo, todo lo que hay en ti y en la imagen misma

insiste en que las cosas son así, en que el mundo es así y no de otra manera, y en que fuera del marco no hay nada.

Luego, un día, esa imagen del mundo se rompe. Te despiertas una mañana y te percatas de que a fin de cuentas sí te has transformado en un escarabajo gigante. O bien Hitler invade Polonia. O eres un ejecutivo publicitario que se parece a Cary Grant y te confunden con otra persona, con alguien que se parece a Cary Grant, y al cabo de unas cuantas escenas ya te está persiguiendo una avioneta fumigadora y terminas colgado del monte Rushmore. O bien alguien debe de haber estado contando mentiras acerca de ti igual que las contaron de Joseph K., porque una buena mañana te detienen y nadie te explica por qué. O bien eres un distinguido novelista de la Alemania Occidental, felizmente casado, y un buen día descubres que tu querida esposa, con la que has estado treinta años, lleva todo este tiempo siendo una espía comunista, y que el matrimonio no era más que su «tapadera». O bien apartas la vista de tu bebé en un supermercado, solo unos segundos, y al cabo de un momento el bebé ha desaparecido y con él todo lo que considerabas tu vida real. O bien unos aviones pilotados por terroristas se estrellan contra las Torres Gemelas y tanto tu inocencia como tu sensación de vivir a salvo mueren junto con los miles de personas fallecidas. Tiene gracia todo lo que damos por sentado, hasta que deja de tenerla. ¿O qué sensación produce ser Raymond Carver y que el médico te diga que tienes cáncer de pulmón inoperable? «Creo que incluso le di las gracias —escribe Carver—, por la pura fuerza de la costumbre.»

Como digo, tiene gracia todo lo que damos por sentado y lo sólido que creemos que es el mundo, cuando en realidad la gente rompe sus relaciones y se muere y se queda sin trabajo y cambia y nunca deja —dejamos— de cambiar, empieza a parecer que las metamorfosis son la única constante en la vida, el único realismo real, pero todo esto te supondrá un problema si la idea que tienes de lo real se basa en la constancia y la estabilidad. Si quieres que el mundo sea un cubo de acero, cuando de hecho es una

ameba que se agita, un huevo friéndose en una sartén. Entras en un bar de Nueva York, o en un pub de Manchester, Inglaterra, o en un café de Connaught Place, Nueva Delhi, o incluso de la llamada Calle Árabe, y allá donde vayas solo oirás desacuerdos. Si ni siquiera conseguimos ponernos de acuerdo sobre la alineación titular de los Yankees, ¿cómo vamos a ponernos de acuerdo sobre el mundo? No es plano, de acuerdo, eso lo sabemos, ya dejó de serlo, pero ¿podemos estar de acuerdo en cómo es realmente? Redondo, vale, es más o menos redondo, pero ¿aparte de eso? Cada vez más es un lugar donde discute la gente, donde nadie se pone de acuerdo, donde la liberación de un hombre es el imperialismo de otro, donde se trazan líneas de batalla en la arena, entre los glaciares, a través de los centros de las ciudades destruidas, donde hay una enorme disputa en marcha sobre la naturaleza de la realidad, sobre *qué es lo que se discute*; hay mundos en colisión, realidades incompatibles luchando por el mismo espacio, y el resultado, a menudo, es la violencia.

Eso es lo que estoy intentando resolver, ese enorme amasijo sin forma y cambiante que ni siquiera consigue ponerse de acuerdo consigo mismo acerca de lo que es realmente; a eso estoy intentando dar forma, y hablando por mí mismo, hablando ya no tanto como escritor sino como lector, prefiero poner mi confianza en los escritores que reconocen esa batalla, que te hacen ver que cualquier forma que le impongan al amasijo será puramente provisional, que la imagen que tienen del mundo les supone un obstáculo, que cuesta mucho salir del marco. Más vale confiar en ellos, en general, que en aquellos que fingen que el mundo es sólido como una roca, por mucho que las rocas se estén viniendo abajo, o seguro como una casa, por mucho que las casas estén tambaleándose y explotando.

En un mundo así de inestable, prefiero siempre la inestabilidad literaria, o por lo menos cierto reconocimiento de ella, cierto reconocimiento de que el mundo puede verse zarandeado por terremotos, por guerras o por el azar, y que no haya confusión posible sobre la realidad, y que sea

obligado hacer frente a la naturaleza verdadera de la bestia.

Proteo.

Proteo no era ni mucho menos el único ser metamórfico de la Antigüedad; al mismo Zeus le gustaba cambiar de forma de vez en cuando, sobre todo para perseguir a mujeres; por ejemplo, se convirtió en toro para dar caza a Europa y en cisne para Leda, razón por la cual su hija Helena, Helena de Troya, nació de un huevo. También en la India las metamorfosis eran una actividad divina bien establecida. El dios Vishnu tenía diez encarnaciones o «avatares» principales y catorce secundarias, entre ellas un pez, una tortuga gigante, un jabalí y los dioses Rama y Krishna. En general, se puede decir que, cuando Vishnu se metamorfoseaba, tenía un espectro de intereses más amplio que Zeus; es cierto que sus encarnaciones Rama y Krishna estaban involucrados en historias de amor inmortales con Sita y Radha, pero también se ocupaban de otros asuntos, tanto marciales como filosóficos. No es descabellado afirmar que el nacimiento de la literatura, y ciertamente el de esa tradición proteica de la literatura que intento celebrar, fue un efecto secundario feliz de las tendencias metamórficas de los dioses, porque sin aquel cisne que ya he mencionado no habría existido Helena, y sin Helena no habría habido guerra de Troya, y estoy convencido de que este conflicto fue la guerra de Helena, por mucho que la lectura revisionista moderna lo interprete en términos de las políticas de poder de la región y eleve la codicia de Agamenón por encima del enorme poder sexual y erótico de Helena de Troya. Yo creo que eso es no entender la cosa.

Dejemos algo claro: técnicamente, y con los hechos en la mano, fue Agamenón quien sacrificó a su hija Ifigenia a los dioses para persuadirlos de que mandaran un viento que ayudara a la flota griega a salir de las aguas en calma; fue Agamenón quien fletó las mil embarcaciones y más adelante, después de un largo asedio y de grandes hazañas por parte de ambos bandos, quemó las altivas torres de Ilión; pero aquí encontramos una diferencia bastante instructiva entre los hechos y la verdad, que es también,

curiosamente, la diferencia entre historia y literatura, y la verdad, la verdad de la literatura, es que no fue Agamenón quien fletó aquellas naves; fue Helena, y fue también ella quien quemó más tarde las torres, y las llamas que se elevaron sobre Troya fueron la manifestación resplandeciente de su poder, el poder de la mujer más deseable del mundo.

Vemos a Helena caminar bajo el vientre del caballo de Troya y acariciarlo, acariciar literalmente la madera, y el calor sexual de su caricia se transmite a los soldados que están escondidos dentro. Es una imagen completamente surrealista, «imposible», pero la entendemos de inmediato, porque entendemos de qué es capaz Helena; es obvio que alguien capaz de fletar mil embarcaciones puede inflamar también un caballo de madera y transmitir calor sexual a través de la madera para que llegue a los soldados que hay escondidos dentro y excitarlos a todos, y a uno de ellos lo excita tanto que Odiseo se ve obligado a matarlo, a estrangularlo con sus manos desnudas, para impedirle que chille. Lean eso y luego díganme que esa no es la historia del poder de una mujer. Y nada de todo esto habría existido si Zeus no se hubiera metamorfoseado para seducir a la madre de Helena: no habría habido ni Homero, ni *Ilíada* ni *Odisea*, y cuando miramos en Oriente, nos encontramos con lo mismo: Vishnu, bajo la apariencia de Krishna, no es solo uno de los actores principales del *Mahabharata*, sino también el supuesto autor del *Bhagavad Gita*, mientras que las hazañas de Vishnu como Rama nos dieron también el *Ramayana*.

Regreso con frecuencia a las antiguas historias, bebo a menudo en aquellos antiguos manantiales sin contaminar, en parte porque cuando te afecta mucho lo contemporáneo, cuando gran parte de lo que piensas tiene que ver con averiguar cómo convertir en una obra coherente la propia visión de lo contemporáneo, ese enorme amasijo cambiante que ya he mencionado antes, siempre va bien que algo te recuerde lo que ha perdurado, lo que aspira a ser considerado eterno, sentarte a aprender a los pies de

aquello que persiste. Pero también hay algo gozoso en, por ejemplo, descubrir en los antiguos textos nórdicos que al principio de todo había una vaca gigante, la vaca Auðumbla, acostada en el fondo de un abismo insondable, el Ginnungagap, el Vacío que queda entre los reinos de Muspelheim y Niflheim, los reinos del fuego y del hielo, y que esa vaca alimentaba al gigante Ymir, dándole de mamar de sus ubres. Y mientras Ymir se amamantaba, la vaca Auðumbla, ya fuera en busca de alimento o de distracción, se dedicó a lamer el hielo salado del fondo del Ginnungagap, y a base de lamer formó la figura de Buri, que se convertiría en abuelo de los dioses Odín, Vili y Ve, y cuando los dioses crecieron, mataron al gigante Ymir y usaron las diversas partes de su cuerpo para crear el mundo; usaron su sangre para crear el mar, sus huesos para levantar las montañas, su carne para hacer la tierra y su cráneo para formar el cielo. Incluso usaron a los cuatro gusanos que habían aparecido sobre el cuerpo del gigante muerto, y que ahora tomaron la forma de cuatro enanos llamados Norte, Sur, Este y Oeste, asignando a cada uno de ellos la tarea de sostener una esquina del cielo, y por fin crearon a Ask y Embla, las primeras personas, a partir de las ramas de un fresno y de un olmo que crecían junto al mar.

¿Acaso no nos otorga cierto sentido de la perspectiva histórica, y se añade a la comprensión que tenemos de la condición humana, el saber que solo estamos aquí porque una vaca tenía hambre?

Siento debilidad por los panteones politeístas, en parte porque el politeísmo tiene historias mucho mejores que el monoteísmo, y en parte porque las deidades monoteístas son, en fin, muy *inhumanas*. Me gustan en particular las tradiciones donde los dioses se portan mal. A las deidades griegas y romanas se les da especialmente bien portarse mal de verdad. Son vanidosas, susceptibles, vengativas, parciales, lujuriosas, borrachas, celosas, abusonas y crueles. ¿A quién no le enamora una panda así, donde están Zeus el violador en serie, o la vengativa Atenea, o Dioniso el

borracho caprichoso? ¡Menuda mejora respecto a los ejemplos morales de los grandes monoteísmos, esos severos e inflexibles policías del alma! A los dioses de Grecia y Roma, con gran sensatez, no les interesa el trabajo puritano de servirnos de ejemplo. No nos dicen «haced lo mismo que nosotros», ni «pensad como nosotros». Nos dejan libertad de acción y de pensamiento, igual que insisten en ser ellos mismos. Lo único que nos piden es que los veneremos. En otras palabras, se comportan exactamente como personajes de ficción: quizá no necesiten exactamente ser venerados, pero está claro que sí les gusta ser amados, o por lo menos convertirse en sujetos u objetos de nuestra fascinación.

Los dioses no eran como personajes de ficción en sus mejores tiempos, cuando la gente realmente creía en ellos, en los tiempos en que los mitos griegos eran la religión griega y los mitos romanos eran la religión romana y podían hacerte cosas terribles por decir cosas como las que estoy diciendo yo ahora, porque lo que ahora es un agradable debate literario por entonces habría sido blasfemia. Podríamos desear que un par de los monoteísmos de la cosecha actual decayeran hasta el punto de que lo que hoy se considera blasfemia se convirtiera en agradable debate literario, pero no tenemos esa suerte, o por lo menos todavía no. En cualquier caso, los antiguos dioses de Grecia y Roma eran tipos vengativos; no necesitaban que los simples humanos les hicieran el trabajo sucio, lo hacían ellos en persona con un placer considerable, imponiéndonos unas sanciones terribles si no los venerábamos, o bien si no lo hacíamos con la frecuencia suficiente o lo bastante bien, o bien si —Dios no lo quisiera— los desafiábamos: nos podían castigar; nos podían convertir en arañas como a Aracne, o bien encadenarnos como a Prometeo a una columna y mandarnos a un ave enorme a que se pasara la eternidad comiéndosenos el hígado, un hígado que se regeneraba mágicamente a medida que era consumido; podían hundir a nuestras flotas en aguas calmadas y exigir que les sacrificáramos a nuestros hijos y que quemáramos nuestras ciudades. Pero bueno, todo eso ya se ha acabado,

por suerte, y solo quedan los libros.

Proteo.

Era un dios muy práctico, muy útil para los escritores, lleno de soluciones técnicas a los problemas de la vida, y si algo saben los escritores es que *todos los problemas literarios son problemas técnicos*. Aristeo el apicultor, el mismo que persiguió lascivamente a Eurídice por un campo donde esta recibió la picadura mortal de una serpiente, obligando a Orfeo a seguirla al Hades, ese mismo Aristeo, hacia el que sentimos en consecuencia cierta falta de simpatía, acudió a Proteo y le pidió una manera de conseguir más abejas de las que ya tenía. Proteo le dijo que sacrificara reses a los dioses, y cuando Aristeo lo obedeció, de sus carcasas putrefactas salieron, en efecto, enormes enjambres de abejas. Los consejos de Proteo, cuando se lo podía convencer para que los diera, eran invariablemente útiles.

Poseidón era el dios marino que acaparaba todos los titulares; por entonces la gente no prestaba demasiada atención a Proteo. Pero yo sugiero que se la empecemos a prestar ahora, porque la idea de lo proteico forma la base de la que llamo la otra gran tradición, la que no vive atrapada en una visión equivocada de lo real, esa visión que confunde lo real con lo ordinario cuando en realidad lo real es extraordinario, esa visión que ve lo real como algo moderado cuando en realidad es extremo, que no lo ve como es, como algo lleno de prodigios, sino como algo meramente naturalista. Si uno se aferra a la idea de lo proteico, evitará todas esas equivocaciones y entenderá que el realismo novelesco no es cuestión de seguir ciertas reglas, que no tiene nada que ver con el naturalismo y la imitación, que la novela no es como una fotografía, sino más bien como una pintura al óleo, o quizá, en el caso de las mejores novelas, como un gran fresco que cubre las paredes y el techo de un magnífico palacio, y por tanto el realismo en la novela no es cuestión de técnica; es, en mi opinión, cuestión de intención. Es decir, si la intención del artista, del escritor, es crear una respuesta al mundo todo lo verdadera y honesta que pueda, si tiene intención de usar

todos los poderes del lenguaje y de la imaginación para crear una visión nacida de su idea de lo que significa estar vivo en el mundo, y si es fiel a esa intención, entonces acabará creando una obra realista, sin importar que esté llena de dragones y escobas voladoras o bien de fregaderos y oficinas. La pintura de la noche estrellada de Van Gogh no se parece a la fotografía de una noche estrellada, ni ciertamente al aspecto que tiene una noche estrellada a simple vista, pero aun así es una gran pintura de una noche estrellada, y todos los que la contemplan entienden que es verdad.

Y cuando uno vive en un momento de cambio crucial de la historia, como nosotros, o como Shakespeare cuando escribió sus obras proteicas, un momento en que todo está en flujo, todo cambia a una velocidad enorme, en que el futuro es incierto y las oscuras nubes de tormenta eclipsan al sol a su paso, y en que hay plagas y dragones sueltos en el mundo, entonces se vuelve esencial admitir que ya no sirven las formas de antaño, que ya no sirven las ideas de antaño, porque hay que rehacerlo todo, todo, con todas nuestras capacidades, hay que repensarlo, reimaginarlo y rescribirlo, y no hacerlo supondrá fracasar, y fracasar de forma lamentable, en la práctica de nuestro arte.

HERÁCLITO

Cuando el dibujante Charles M. Schulz anunció que iba a dejar de dibujar la tira cómica *Peanuts*, recibió una avalancha de peticiones de los lectores, todas pidiendo lo mismo: «Por favor, antes de terminarla, aunque solo sea una vez, deja que Charlie Brown le dé una patada a la pelota». Pero Schulz se resistió con determinación a los deseos de sus lectores y siguió la lógica de sus personajes. Si Lucy van Pelt dejaba que Charlie Brown le diera una patada a la pelota, si no se la quitaba en el último segundo de los pies eternamente confiados y eternamente traicionados, entonces ya no sería Lucy. Y si Charlie Brown pateaba la pelota, ya no sería Charlie Brown.

Para Charlie Brown, y para Lucy, su *ethos*, como dijo Heráclito dos mil quinientos años antes, su forma de existir en el mundo, es su *daimon*, el principio que guía y da forma a sus vidas. Charlie Brown debe rabiar eternamente por la frustración que le provoca su propia ingenuidad crédula, mientras que Lucy siempre ha de regodearse en esa credulidad. No pueden hacer otra cosa. Sus personajes dictan los movimientos de su autor. El autor, que es quien los creó, ya no es omnipotente, sino que está dominado por sus creaciones. Pinocho ya no es una marioneta; empezó teniendo hilos, pero ahora es libre. Es un muchacho real y vivo.

¿Han leído ustedes a Heráclito? Es una pregunta estúpida; viene a ser como preguntar si alguna vez han bebido vino de una botella rota, o si han echado un buen vistazo a una pintura antigua y famosa después de que haya sido hecha jirones. Leer a Heráclito es así, porque queda muy poco de él. Su gran libro sobrevivió a los imperios persa, griego y romano, y fue elogiado por Sócrates, Platón,

Aristóteles y Marco Aurelio, pero después se las apañó para perderse, y lo único que queda de él son citas en las obras de otros autores, algunas en el griego original, otras parafraseadas o traducidas al latín; un puñado de fragmentos de vasija numerados del 1 al 130, como fragmentos en un cajón de un museo. Es como si las obras completas de William Shakespeare se hubieran perdido y solo nos quedaran ciento treinta frases descontextualizadas, y no supiéramos si eran sus grandes éxitos o simples palabras que han eludido el olvido por puro azar.

Los fragmentos incluidos en la recopilación más reciente, que lleva el apropiado título de *Fragmentos*, conservan obviamente un poder considerable, ya que han influido a Montaigne, Nietzsche, Heidegger y Jung, y, si aceptamos el argumento de su último traductor, el elegante y académico Haxton de Siracusa —es decir, Brooks Haxton, poeta de Syracuse, Nueva York—, también podemos aceptar que «una influencia temprana y duradera en el pensamiento cristiano se hace evidente en el lenguaje heraclitiano que abre el evangelio de san Juan: "En el principio existía la Palabra"». Heráclito era un gran fan de la Palabra; «todas las cosas vienen de la Palabra», decía, e insistía: «Si buscáis sabiduría, no me escuchéis a mí, sino a la Palabra, y sabed que todas las cosas son una». La palabra que él usaba era *logos*, una palabra que Brooks Haxton nos recuerda que en su origen significaba más que la simple idea de palabra; significaba «todos los medios para dar a conocer las ideas, así como las ideas mismas, los fenómenos a los que responden las ideas, y las reglas que gobiernan tanto fenómenos como ideas». O bien, como dijo el evangelista Juan, escribiendo en griego: «La Palabra *[logos]* estaba con Dios, y la Palabra era Dios».

Esto son buenas noticias para los novelistas, porque si la Palabra está con Dios, ¿qué somos nosotros? Mi único problema es que Heráclito a veces te da una de cal y otra de arena; es decir, es parte hombre sabio y parte galleta de la fortuna:

Los que buscan oro
cavan mucho y encuentran poco. (n.º 8)

Las cosas guardan sus secretos. (n.º 9)

En una sola cosa consiste la sabiduría:
en conocer la inteligencia que lo gobierna todo
a través de todo. (n.º 19)

Si no hubiera sol sería de noche,
por más que hicieran los demás astros. (n.º 31)

Lo esparcido se recoge,
lo que confluye se dispersa. (n.º 40)

Los asnos prefieren la paja al oro. (n.º 51)
El camino que sube y baja es uno y el mismo. (n.º 69)

En la circunferencia de un círculo se confunden
principio y fin. (n.º 70)

La bebida de cebada se descompone
si no se revuelve. (n.º 84)

(Ese es bueno.)

No hay que obrar ni hablar como durmientes. (n.º 94)

El más bello de los monos
es feo comparado con el hombre. (n.º 99)

Cuesta tomarse en serio algunas de estas cosas, aunque hay mucha gente, y hablo de gente sabia, que sí se las toma muy en serio, y a esa gente hay la tentación de decirles:

Es mejor ocultar nuestra ignorancia
que hacer ostentación de ella. (n.º 109)

Y sin embargo…, todos los testimonios coinciden en

que Heráclito era un tipo excepcional, contemporáneo aunque seguramente no amigo de Pitágoras, Lao-Tsé, Confucio y el Buda, y también un genuino buscador de la verdad. Igual que el Buda, nació príncipe, en su caso de Éfeso, e igual que el Buda, renunció al poder a fin de buscar aquello que él habría denominado *sabiduría (sophos)* y que el Buda llamaba *iluminación*. Y algunos de los fragmentos me dicen mucho. Por ejemplo:

> *Malos testigos los ojos y oídos*
> *para los hombres que tienen almas de bárbaros. (n.º 4)*

O bien:

> *De cuantas cosas hay, vista, oído y aprehensión,*
> *a estas tengo en mayor estimación. (n.º 13)*

Aunque como es obvio me decepciona oírlo decir:

> *No es menester para el que viaja*
> *escuchar al rapsoda y al oráculo*
> *para discernir las disputas. (n.º 14)*

Y luego está el fragmento n.º 121, que ha alcanzado el estatus de una de las grandes verdades incontrovertibles de la vida, el fragmento n.º 121, que nos dice, como le dijo a Charlie Brown, que el *ethos* de un hombre es su *daimon*, o bien, en lenguaje ordinario, que el carácter de un hombre es su destino. «El carácter es el destino.» La clave del arte novelesco en cinco palabras, o por lo menos eso es lo que se ha creído desde hace mucho tiempo. El carácter del capitán Ahab, obsesivo, ofuscado con la ballena hasta el punto de vender su alma por el derecho a matarla —«Desde el corazón del infierno te asaeteo»—, hace inevitable su muerte. Ahí está, por fin, amarrado a su presa por las sogas del arpón y ahogado, los dos atados juntos, hombre y ballena, inseparables en la vida y en la muerte. El superviviente del naufragio del Pequod, el que vive para contarlo, es la figura desapasionada de Ismael, o por lo

menos creemos que así se llama. «Llamadme Ismael», nos dice; no «soy Ismael», ni tampoco «mi nombre es Ismael». Puede que Ismael sea un alias, igual que el nombre «Alias» que adopta el personaje que interpreta Bob Dylan en el gran western de Sam Peckinpah *Pat Garrett y Billy el Niño*. «Llamadme Alias», dice Dylan, interpretando a Ismael, igual que Pat Garrett es Ahab (y supongo que Billy el Niño es la ballena perseguida), y cuando Garrett le pregunta si es así como se llama, él contesta, con una de esas sonrisillas enigmáticas de Dylan: «Así me podéis llamar». Así pues, ese «Llamadme Ismael», el hombre de fuera, el que no se traga la pasión y el fervor, ni la gran obsesión, de la búsqueda de Moby Dick, es quien sobrevive, porque a la supervivencia es a lo que juega; es su carácter y por tanto es su destino. Ahab, debido a que es su destino, y debido a que es lo que quiere, termina llamando a las puertas del cielo.

Luego está el carácter como negativa; la negativa, por ejemplo, de Bartleby el Escribiente, que prefiere no hacerlo, sin dar nunca razón alguna ni tampoco indicios de explicación. Pero ¿acaso Bartleby puede considerarse un personaje, o es más bien su simple negativa, enigmática, exasperante, importante por su efecto en los demás y no por sí misma? Creo que sí se puede, porque sus negativas no son aleatorias; son coherentes. Bartleby tiene necesidades. No tiene casa y está casi sin blanca y vive en secreto en la oficina del escribiente, y cuando es sorprendido allí *en déshabillé*, prefiere no dejar entrar a su jefe hasta ponerse presentable. Tiene una fuerte conciencia de sí mismo como empleado, y se esfuerza mucho en su trabajo de copista pero prefiere no revisarlo con nadie más. Puede que su orgullo profesional vaya desencaminado, pero por lo menos revela que es un hombre que se pone reglas en la vida. Está dispuesto a hacer esto pero no aquello, y está dispuesto a seguir sus reglas privadas, sin importarle las consecuencias para sí mismo. ¿Acaso es, pues, una especie de fanático pasivo-agresivo? No lo creo, porque no desea imponer ideas sobre nadie más. Enfrentado a la pobreza e incluso a la muerte, ha elegido el camino de la dignidad, prefiriendo no

desviarse de él, y acepta su destino. Así pues, si el carácter es el destino, entonces el carácter que tiende a la aceptación es igual de poderoso que el que tiende al rechazo. Bartleby rechaza y acepta al mismo tiempo. Prefiere no hacerlo, pero también, en silencio, prefiere hacerlo.

Me viene también a la cabeza otra negativa: la negativa de Michael Kohlhaas, el tratante de caballos, en la magnífica historia de Heinrich von Kleist que lleva su nombre, a aceptar que no se haga justicia. Insiste únicamente en lo que ha decretado la ley: que los dos preciosos caballos relucientes y bien nutridos que le incautó injustamente Junker Wenzel von Tronka, y luego permitió que se vieran reducidos a «un par de jamelgos escuálidos y agotados», tienen que serle devueltos en el mismo estado en que se encontraban al ser confiscados, junto con el resto de sus posesiones perdidas: un pañuelo para el cuello, unos florines imperiales y un hato de ropa sucia, y como nadie repara esta humilde reclamación suya, emprende una serie de acciones tan violentas que destruyen a medias su mundo y también a él. Su carácter se convierte no solo en su destino, sino también en el de su comunidad entera. Pero cuando, al final del relato, y después de que haya cometido varios actos de una violencia terrible, Kohlhaas recibe una restitución plena por sus pérdidas, al mismo tiempo acepta que se le ha de aplicar de igual manera la justicia a él por lo que ha hecho. Una vez recibida la restitución, Kohlhaas se prepara para pagar también la restitución al Estado y se somete sin discusión al hacha del verdugo. Una vez más, la negativa va de la mano de la aceptación.

Un siglo y medio después de que se escribiera, *Michael Kohlhaas* inspiró al novelista estadounidense E. L. Doctorow, que basó al personaje Coalhouse Walker de *Ragtime* en Kohlhaas; Coalhouse Walker, el dandi afroamericano a quien los racistas le destrozan su elegante coche, y que, igual que Michael Kohlhaas, insiste en que se le compense, lo hace de forma pacífica y civilizada todo el tiempo que puede, más allá de los límites de la paciencia de

la mayoría de los hombres, y solo recurre a medidas extremas cuando han fallado las modestas. La sensación de injusticia puede llevar a un hombre a conductas extremas —muchos descontentos del mundo presente pueden atribuirse a esa sensación—, pero lo que hace que esos hombres sean especiales, Kohlhaas, Coalhouse, Bartleby, es su fe en la conducta civilizada, su negativa a incurrir en el incivismo o la violencia hasta que han agotado todas las demás estrategias, su preferencia por la no violencia, pese al hecho de que, en dos de estos tres ejemplos, hay violencia en abundancia acechando bajo la superficie.

La disposición casi kármica a aceptar lo que nos manda la vida también ocupa el centro de la naturaleza del señor Leopold Bloom, ese Odiseo reinterpretado como pícaro moderno, como el judío errante, irlandés y quijotesco; el señor Leopold Bloom, que «comía con ahínco los órganos internos de bestias y aves», que ama a su mujer a pesar de sus infidelidades con Blazes Boylan; Bloom, que después de su estancia en el barrio nocturno se lleva a Stephen a su casa, en el capítulo «Ítaca» de *Ulises*: el hijo perdido que Bloom nunca tuvo, y que a su vez anda buscando a una madre perdida, y después, ya en la cama con Molly, le habla de él, se lo presenta para placer de ella, permitiendo que Molly intuya lo que él mismo no sabe: *es escritor y va a dar clases de italiano en la universidad*, reflexiona Molly sobre Stephen, *y acaso he de recibir lecciones qué se propone ahora enseñándole mi foto…*, refiriéndose a Bloom, qué se propone Bloom, *me pregunto si no se la habrá dado en plan regalo y a mí también… supongo que debe de tener veinte años o más no soy demasiado vieja para él si tiene veintitrés o veinticuatro*.

Qué conmovedor resulta, al final del largo viaje de Bloom a la larga noche, ya casi acabado el largo catecismo del capítulo, y justo antes de que se desate sobre nosotros la abrumadora voz de Molly, descubrir que en Bloom también hay una negativa, una negativa debajo de su aceptación: acepta la infidelidad de Molly porque se niega a perderla; entra en el lecho marital y encuentra allí «la huella de una

forma humana, masculina, que no es la de él», y acostado junto a su mujer dormida hace para sus adentros una lista de los amantes de su esposa, una lista de la que él ni siquiera es el último término, y experimenta, una detrás de otra, «envidia, celos, abnegación y ecuanimidad», y sin embargo ella lo excita, la ama a pesar de lo que sabe, y después, en ese bello gesto en que la humildad del cornudo se suma a la lujuria del marido, besa «los ambarinos melones orondos serondos odoranteserondos de sus nalgas, en cada orondo hemisferio meloso, en el surco serondo ambarino, con un ósculo oscuro prolongado provocante melodorantemeloso». Y en cuanto a Molly Bloom, Molly la del Sí, no es otra cosa que un carácter-como-destino, Molly la del monólogo, no es otra cosa que un destino, acostada en su cama, durmiendo, despertándose, haciendo y recordando; ningún personaje fue destino en mayor medida que ella, no solo el destino sensual y sin culpa de ella misma, sino también el de todo el mundo.

Así pues: juego, set y partido para Heráclito, pueden pensar ustedes. Carácter y destino, una cosa lleva a la otra, y ya está, no hay más que decir. Ah, pero sí hay más que decir, mucho más, porque el aforismo de Heráclito no tiene en cuenta las cosas líquidas que tiene la vida, ni las cosas gaseosas, esas cosas relativas a la gente y a las historias y al lenguaje y a la percepción y, sí, a los valores morales, que no se quedan quietas, que no son fiables. James Joyce, ese creador de personajes poderosamente destinados, concienzudamente remordidos, conocía las limitaciones de la carne igual que conocía todo lo demás, era un maestro de los cambios y las mutaciones, y al poco de empezar *Ulises* invoca al metamórfico Viejo Padre Océano, Proteo: «cuidado —tal como advierte el libro— con las imitaciones».

Está, por ejemplo, la cuestión del azar. En el *Mahabharata*, el rey Yudhisthira, adicto al juego, pierde su riqueza, su reino, la libertad de sus hermanos y hasta a su esposa por culpa de una serie de tiradas de los dados. Así pues, en cierto sentido su carácter crea su destino. Sin

embargo, seguimos pensando: ¿y si los dados hubieran caído de otra manera? El carácter de Yudhisthira no explica el resultado de la tirada, y tampoco resulta convincente que el *Mahabharata* diga que su oponente, Shakuni, era un maestro del juego, mientras que Yudhisthira era un novato; lo cierto es que no hay forma de ser un maestro de los dados. Cualquier explicación de los asuntos humanos que omita la influencia de lo impredecible, de lo caótico, de eso que carece de razón, nunca será una explicación completa. Por la ausencia de un clavo, se puede perder una batalla. Cae un niño de una ventana de una tercera planta y se levanta, milagrosamente ileso; si el mismo niño se cayera de la misma ventana en otro momento, se mataría. Giramos a la derecha entre el público de cierta fiesta en cierta noche y nos encontramos al hombre o a la mujer con quien nos terminaremos casando. Si hubiéramos girado a la izquierda, quizá no los habríamos llegado a conocer nunca. Un tornado se lleva por los aires una casa con una niña dentro y, cuando la casa aterriza, aplasta por azar a una bruja cuyos zapatos mágicos de rubí terminarán llevando a la chica de vuelta al lugar de donde vino. Pero ¿y si la casa no hubiera aplastado a la bruja?

El escritor religioso ve en el azar las acciones de una mano divina. En *El puente de San Luis Rey*, Thornton Wilder se impone la tarea de entender el significado de las muertes de cinco individuos que por casualidad estaban cruzando un puente cuando este se desplomó. ¿Por qué le pasó a aquella gente en concreto y no a otros? El libro se niega de manera bastante heroica a aceptar la respuesta de que no hubo razón alguna, de que fue simple mala suerte, y trata de entender los propósitos de Dios. En cierta medida, es algo que hacemos todos; no nos gusta pensar que los caprichos de la fortuna nos puedan cambiar la vida, ni tampoco la buena o la mala suerte, ni las cosas que nadie tiene poder para controlar.

Sin embargo, el azar existe. Un escritor mucho menos religioso que Wilder, el novelista británico Ian McEwan, ha usado más de una vez episodios fortuitos que le cambian a

uno la vida como motores de sus libros: el robo de la criatura en el supermercado en *Niños en el tiempo*; la imagen del globo aerostático caído y el grupo de desconocidos, cinco individuos sin conexión alguna cuyas vidas están unidas por el accidente de globo, en el capítulo inicial de *Amor perdurable*. La diferencia es que, al carecer del impulso religioso, los relatos de McEwan no buscan la mano oculta del Todopoderoso, que actúa de manera misteriosa, tal como dice el himno, para obrar sus prodigios. Lo que hace McEwan es aceptar el poder que tiene lo imprevisible para cambiar las vidas humanas, e insiste en investigar, no causas ocultas, sino los efectos que tienen esos acontecimientos en las vidas que han tocado; está claro que esas vidas se viven al dictado de los caracteres de los personajes, pero todo el mundo sabe —lo sabemos nosotros, lo sabe el autor y lo saben los personajes— que, debido a la intervención de la suerte, hay un sentido importante en el que los personajes no han forjado sus destinos.

Paul Auster y Jerzy Kosinski, de maneras muy distintas, son escritores que prestan mucha atención a las intervenciones del azar. Auster, igual que Vyasa, la figura homérica a la que se adscribe el *Mahabharata*, usa a placer el tropo de los juegos de azar para cambiar las vidas de sus personajes. La partida catastrófica de póquer que juegan los personajes centrales, Nashe y Pozzi, contra los ermitaños de Pensilvania Flower y Stone en *La música del azar* recuerda poderosamente el desastre de Yudhisthira. Kosinski, en su mejor libro, *Desde el jardín*, permite a su encantador idiota, «Chauncey Gardiner», cuyo mismo nombre no es su nombre real, sino un producto del azar, pasar de ser el sirviente corto de luces de un rico a codearse con los grandes y asesorar a los poderosos. (En la adaptación al cine, *Bienvenido, Mr. Chance*, Peter Sellers, en su mejor papel, se parece asombrosamente al vicepresidente Dick Cheney, así que quizá la novela de Kosinski fuera más profética de lo que él sospechaba.)

Y en mitad de la década de 1970, un autor bajo el seudónimo de Luke Rhinehart cosechó un éxito comercial

enorme con una novela titulada *El hombre de los dados*, la historia de un hombre que decide someter todas sus decisiones a las tiradas de dados: dónde vivir, qué hacer, con quién casarse, todo. Me acuerdo del éxito de *El hombre de los dados* porque casualmente por entonces yo compartía piso en Earl's Court, Londres, con un joven editor, Mike Franklin, a quien le había cambiado la vida el golpe de suerte de comprar los derechos de aquel libro por poco dinero y después ver cómo se convertía en un gran superventas. Como escritor joven y apurado, odié el éxito de *El hombre de los dados*, pero ahora lo recuerdo como señal de que, aunque a menudo se aconseja a los autores jóvenes que eviten recursos como los encuentros al azar y las coincidencias inverosímiles, el público tiene una fe profunda en el poder de esas cosas para afectar a las vidas humanas.

El cine de Hollywood prácticamente dejaría de existir si a los cineastas se les prohibiera basar su obra en el azar: la picadura de araña accidental que convierte a Peter Parker en Spider-Man, el descubrimiento casual que hace el hobbit Bilbo Bolsón de un anillo de poder misterioso (aunque, para ser justos, J. R. R. Tolkien, miembro de la escuela de la «mano oculta» de Wilder, habría alegado que el anillo quería ser encontrado y que eligió a Bilbo para que lo encontrara: el carácter del anillo es su destino). Y luego está todo el género cinematográfico de «conocer al guapo (o a la guapa)»: Meg Ryan y Tom Hanks se conocen por internet; Meg Ryan y Billy Crystal chocan de forma accidental media docena de veces en la misma película. Parece que a los personajes del cine nunca nadie los presenta de la manera convencional; prefieren disfrazarse de mujer para huir de una banda de gánsteres y toparse con Marilyn Monroe en un tren, o topar accidentalmente en un barco que naufraga, o conocerse por estar involucrados en accidentes de coche, o de tren, o en desastres aéreos, o por haber naufragado en una isla, o por verse obligados a casarse por las estipulaciones de un testamento ajeno a fin de poder heredar una fortuna, u obligados a casarse por

culpa de alguna ley de cuento de hadas para poder seguir siendo Papá Noel.

El significado que tiene lo impredecible en los asuntos humanos —la revolución, la avalancha, la enfermedad repentina, el hundimiento de la Bolsa, el accidente— nos obliga a aceptar que el carácter no es el único factor determinante de nuestras vidas. Es más: el carácter ya no es lo que era hace dos mil quinientos años. Cuando Heráclito declaró que su *ethos* era su *daimon*, ambas palabras, *ethos* y *daimon*, expresaban conceptos que en aquellos tiempos se consideraban estables. El carácter era fijo, no mutable. El espíritu que te guiaba en la vida no cambiaba. Como decía a su manera sucinta Popeye el Marino, «soy lo que soy y no soy nada más». Hoy en día, sin embargo, tenemos una noción más escurridiza y fragmentaria de lo que es el carácter. Debatimos mucho acerca de hasta qué punto nuestra conducta está determinada externamente y hasta qué punto viene de dentro. No estamos seguros para nada de que exista el alma. Y sabemos que somos personas muy distintas dependiendo de las circunstancias. Somos de una forma con nuestras familias y de otra en el trabajo; somos más fluidos y metamórficos de lo que creían nuestros antepasados; sabemos que dentro del «yo» hay una multitud bulliciosa de «yos» distintos que compiten para hacerse sitio, ocupan el primer plano, son apartados otra vez a empujones, crecen, se encogen, e incluso desaparecen del todo mientras crecen nuevos «yos». En el curso de una vida, podemos cambiar tanto que ya no reconocemos a quienes éramos de jóvenes. El último emperador de China, Pu Yi, empezó la vida convencido de ser un dios y terminó, bajo el comunismo, trabajando de jardinero y afirmando ser feliz. ¿Puede alguien cambiar tanto y quedarse satisfecho? ¿Fue transformación o lavado de cerebro? Es una pregunta abierta. Pero la naturaleza del yo, y el grado en que determina nuestras acciones, es una cuestión más problemática de lo que solía ser. Puede que el carácter sea el destino, pero ¿qué es el carácter?

Encontramos una tercera réplica a Heráclito en la

esfera política, o por lo menos en el hecho de que los asuntos públicos irrumpan cada vez más en nuestras vidas privadas. Las guerras napoleónicas no tienen un gran peso en las novelas de Jane Austen. La función de los soldados en sus novelas es asistir a fiestas y estar guapos con sus uniformes. Decir esto, no obstante, no supone criticarla. Austen es capaz de hacer un retrato pleno, detallado y profundo de las vidas de sus personajes sin necesidad de referirse a la esfera pública, que queda tan lejos de esas vidas que casi no tiene impacto en ellas. Esto ha cambiado. El espacio entre lo privado y lo público se ha reducido hasta el punto en que casi se puede decir que ha dejado de existir.

En gran parte del mundo, el colapso de ese espacio da forma a las vidas de la gente ya desde la primera infancia. Se puede decir que, para muchos seres humanos, la infancia misma ha sido abolida; me refiero a la «infancia» entendida como periodo resguardado y protegido durante el cual un ser humano puede crecer, aprender, desarrollarse, jugar y devenir; durante el cual el ser humano puede comportarse como niño, hacer niñerías y no tener que sufrir los rigores de la vida adulta. Hoy en día, la pobreza global obliga a muchos niños a trabajar, en fábricas, en el campo o en las calles de la ciudad. Convierte a muchos niños en golfillos de la calle, en criminales y en putas. Entretanto, la inestabilidad política no solo se cobra vidas infantiles en abundancia en Sudán, en Ruanda, en la India y en Irak, sino que también enseña a los niños a matar. Véanse por televisión a los niños soldados de África, que esgrimen sus armas automáticas y hablan con una naturalidad terrorífica de la muerte. En una época en que las presiones externas que sufrimos son enormes, en Palestina, en Israel, en Afganistán y en Irán, muchos artistas se han sentido obligados a tener en cuenta la terrible realidad de que, para la gran mayoría de la población mundial, sus caracteres, fuertes o débiles, tienen muy pocas oportunidades de determinar sus destinos. La pobreza es el destino, la guerra es el destino, los antiguos odios étnicos, tribales y religiosos

son el destino, una bomba en un autobús o en un mercado es el destino, y el carácter solo puede ponerse a la cola. Un especulador financiero multimillonario ataca la moneda de tu país, provocando que se hunda, y te quedas sin trabajo; da igual quién seas o lo bien que trabajes; estás en la calle. Y no es verdad que esto sea un problema del Tercer Mundo. El 11 de septiembre de 2001 murieron en Estados Unidos millares de personas por razones que no tenían nada que ver con sus caracteres. Aquel día horrible, su *ethos* no fue su *daimon*.

Hasta los trece años, que fue cuando me mandaron de Bombay al internado en la lejana Inglaterra, yo tenía una identidad mucho más homogénea que ahora. Había vivido en la misma casa de la misma ciudad toda mi vida, en el seno de mi familia, entre una gente cuyas costumbres conocía sin necesidad de «conocerlas» de forma consciente, hablando los idiomas que hablaba la gente de aquella ciudad, de aquel país y de aquella época. Esas son las cuatro raíces del yo: el idioma, el lugar, la comunidad y las costumbres. Sin embargo, en nuestra época, que es la gran época de las migraciones, a muchos nos han arrancado por lo menos una de esas raíces. Dejamos atrás el lugar que conocemos y la comunidad que nos conoce para mudarnos a un lugar donde las costumbres son distintas y donde quizá no conocemos el idioma más hablado, o bien, si lo hablamos, lo hablamos mal y no podemos expresar los matices de lo que pensamos y de quienes somos. En mi caso, yo había tenido una crianza multilingüe, de forma que hablaba inglés bien; era la única raíz que seguía bien plantada, pero las demás habían desaparecido. En la mitología nórdica, el Árbol del Mundo, el gran fresno Yggdrasil, tiene tres raíces. Una se hunde en el Lago del Conocimiento que hay en las inmediaciones del Valhalla, el lago del que bebe Odín; las otras dos, en cambio, están siendo lentamente destruidas, una roída por un monstruo llamado Nidhogg y la otra consumida poco a poco por las llamas de la región del fuego, Muspelheim. Cuando esas dos raíces queden destruidas, el árbol caerá y comenzará el

Götterdämmerung. También el migrante empieza siendo un árbol que se yergue sin raíces, intentando no caer. La migración es un acto existencial, que nos despoja de nuestras defensas y nos expone despiadadamente a un mundo que nos entiende mal, si es que nos entiende: como si la Tierra quedara despojada de su atmósfera y los rayos del sol empezaran a caernos encima con toda su fuerza despiadada.

Corren tiempos de escritores migrantes, de migrantes tanto voluntarios como involuntarios, de exiliados y refugiados: Tahar Ben Jelloun en Francia, Assia Djebar en Estados Unidos, Hanan al-Shaykh en Londres, el ganador chino del Premio Nobel Gao Xingjian en París. Y aun quienes pueden regresar en ocasiones han afrontado dificultades para volver a entrar, como el keniano Ngũgĩ wa Thiong'o, opositor declarado al régimen de Daniel arap Moi, que al regresar a Nairobi recibió una paliza brutal, mientras que su mujer fue violada, con la complicidad probable de las autoridades. Para esos escritores, la inestabilidad es algo que les viene dado: la inestabilidad residencial, del futuro, familiar y del yo. Algunos, como el somalí largo tiempo exiliado Nuruddin Farah, llevan su patria consigo, igual que Joyce llevaba Dublín consigo, y jamás recurren a otros lugares o temas. Otros, como la escritora india de la diáspora Bharati Mukherjee, se redefinen a sí mismos en base a sus nuevas circunstancias: en su caso, pensando y escribiendo como estadounidense. Otros, como yo, nos quedamos más o menos en medio de ambas actitudes; unas veces miramos a Oriente y otras a Occidente, pero nunca dejamos de ser conscientes de la condición provisional de todas las verdades, de la incertidumbre de todas las épocas y lugares, sin importar lo asentadas que parezcan estar las cosas. V. S. Naipaul, el escritor «llegado» de *El enigma de la llegada*, se esfuerza mucho por infundirle vida a su nuevo mundo, dándole una existencia por medio de las descripciones, seto a seto, callejón a callejón, y si el esfuerzo lo agota, y por eso el libro pierde ímpetu narrativo, se trata de un agotamiento

comprensible.

Un escritor migrante como yo solo puede envidiar a los escritores profundamente arraigados como William Faulkner o Eudora Welty, que pueden tomar esa parcela de la tierra que les ha venido dada y dedicar la vida entera a minarla. El migrante no tiene un terreno que sea suyo hasta que lo inventa. Eso también incrementa su noción de la precariedad de todas las cosas, y lo lleva a una literatura de la precariedad, en la que ni el destino ni el carácter se pueden dar por hechos, ni tampoco la relación entre ambos. Quizá por eso me llegan tanto las novelas como *El estafador y sus disfraces* de Herman Melville, con su protagonista esquivo, escurridizo y cambiante, así como otras narraciones proteicas como *La conjura contra América* de Philip Roth, cuya historia alternativa de una América en la que el antisemita y simpatizante nazi Charles A. Lindbergh derrota a Roosevelt en las elecciones presidenciales celebradas en plena Segunda Guerra Mundial nos recuerda lo que sabía Jorge Luis Borges: que la historia es un jardín de senderos que se bifurcan, y que aunque las cosas hayan ido por un lado, podrían haber ido por el otro. ¿Y quiénes seríamos en ese caso? ¿Cómo de diferente podríamos haber pensado o actuado? ¿Y acaso no habrían sido nuestros destinos los encargados de dar forma a nuestros caracteres, y no al revés?

La literatura norteamericana, como corresponde a la literatura de un país construido por la migración, sabe mucho de los procesos proteicos de transformación con que los yos migrantes, y las comunidades migrantes, se reconstruyen y son reconstruidos, y no es accidental que muchas de sus obras maestras más prominentes —*El gran Gatsby*, por ejemplo— traten de los aspectos cómicos y trágicos de reinventarse a uno mismo. Hoy en día la literatura norteamericana la están reinventando escritores cuyas historias proceden de todas partes; muchos de los escritores jóvenes de hoy en día (quiero decir más jóvenes que yo) están abordando y ensanchando los horizontes proteicos de América: Yaa Gyasi, Esi Edugyan, Edwidge

Danticat, Ocean Vuong, Viet Thanh Nguyen, Laila Lalami, Maaza Mengiste y muchos más.

Vladimir Nabokov nos pide que no nos identifiquemos con los personajes de las novelas y nos conmina a prestar atención al autor que hay detrás, esforzándose para crear su obra artística. Por desgracia, también es el creador de Humbert Humbert, por quien es imposible no sentir empatía, por mucho que sea un pedófilo, y de Lolita, a quien es imposible no apreciar, pese a su banalidad esencial, y de la madre de Lolita, Charlotte Haze, por quien dan ganas de llorar. Así pues, no creo que él mismo creyera en su afirmación. En el corazón de la novela está y estará siempre la figura humana, es decir, el carácter humano, y la naturaleza de la novela pasa por mostrar la figura humana en movimiento a lo largo del tiempo, el espacio y las contingencias, y si no nos importa el personaje, casi nunca nos importará la novela; es así de simple. Pero los seres humanos no lo son todo; de hecho, a menudo ni siquiera son los héroes de sus propias historias; interpretan unos roles muy pequeños en sus vidas. Hasta el más potente de los personajes de ficción tiene que hacer frente en algún momento a la pura extrañeza del mundo.

El carácter puede ser una influencia poderosa en el destino, y hay que permitir que lo sea en la novela en la medida de lo posible, pero también lo surrealista forma parte de la realidad; lo surrealista es la extrañeza del mundo desvelada. Heráclito, que nos enseñó que el *ethos* de un hombre es su *daimon*, también escribió:

> *Pitágoras se ejercitó en informarse más que los demás hombres. Sin embargo, decía recordar vidas antaño vividas: en una había sido pepino y en otra sardina. (n.º 17)*

En este sentido estoy con Pitágoras. Quiero la historia entera de Pitágoras, el cuadrado de su hipotenusa más la suma de los cuadrados de sus otros dos lados, y no me creo capaz de conocer como es debido a Pitágoras si no conozco también esas vidas secretas previas que vivió tan lejos de las matemáticas, siendo un pepino o una sardina.

LOS INICIOS DE OTRO ESCRITOR

(Este ensayo es una versión ligeramente expandida de la Conferencia Eudora Welty inaugural, pronunciada en la Catedral Nacional de Washington D. C., el 20 de octubre de 2016.)

Llevo mucho tiempo admirando la obra de Eudora Welty y ahora tengo el privilegio de que me hayan invitado a seguir los pasos de su clásico *La palabra heredada: mis inicios como escritora* y hablar de mis inicios en esto de la escritura. Tuve la suerte de tratar en persona a Eudora, solo una vez, en Londres, en 1982. La editorial feminista Virago acababa de publicar en el Reino Unido su novela *Las batallas perdidas*, doce años después de su aparición original en Estados Unidos. Me habían pedido que la reseñara, me había parecido hilarante y brillante y lo había dicho en el artículo; así pues, cuando Eudora se presentó en Londres, la formidable líder de Virago, Carmen Callil, me invitó a un pequeño almuerzo organizado en su honor en un restaurante de Covent Garden. No estoy muy seguro de a quién esperaba conocer, pero sospecho que me imaginaba a una ancianita provinciana del sur de Estados Unidos. Y no era así para nada. Era sorprendentemente alta y tremendamente sofisticada, y nos deleitó durante dos horas contándonos historias de París y de la fotografía, dos grandes pasiones suyas. Cuando el almuerzo tocaba a su fin, me di cuenta de que había estado tan cautivado por sus anécdotas que no le había preguntado nada, ni sobre la escritura en general ni sobre su escritura en particular. Por entonces Eudora debía de tener setenta y dos años, una edad que a mis treinta y cuatro me parecía imposiblemente remota (ahora ya he superado los setenta y dos). Pensé que tenía que preguntarle algo, porque quizá ya no la volvería a

ver. (Y, de hecho, nunca volví a verla, así que, visto con perspectiva, la urgencia que sentí estaba justificada.) Pero no se me ocurrió ninguna pregunta adecuada, de manera que, en una especie de exabrupto, solté las palabras: «¡William Faulkner!».

Ella se giró y me miró con benevolencia.

—Sí, querido —me dijo—. ¿Qué pasa con William Faulkner?

«Eso me pregunto yo», pensé, un poco presa del pánico.

—En líneas generales —terminé preguntando—, ¿diría usted que le ha supuesto una ayuda o un impedimento?

—Pues ni una cosa ni otra, querido —me contestó—. Es como tener una montaña enorme en tu barrio. Es agradable saber que está ahí, pero no te ayuda a hacer tu trabajo.

Era una buena respuesta, pero me atreví a hacerle una pregunta más:

—Entonces, ¿no piensa en Faulkner como en uno de los escritores más cercanos a usted?

—Oh, no, cariño —me contestó, haciéndose la estupefacta—. Soy de Jackson. Él es de Oxford. Eso me queda a muchos kilómetros.

Confieso que siempre he envidiado a autores como Welty y Faulkner por la profundidad de sus raíces, por su capacidad para minar un pedazo minúsculo de la Tierra y extraer una vida entera de obras maestras. Mi existencia ha sido más peripatética que la de ellos, y quizá por eso mis inicios literarios fueron lentos y estuvieron llenos de errores. Tardé mucho en encontrar mi camino.

Crecí en Bombay, en la India, hijo de unos padres que no leían demasiadas novelas, aunque mi padre conocía mucha poesía urdu, y cuando celebraba veladas entre amigos recitaba con brío versos de Hafiz, Ghalib y Faiz. Tanto mi padre como mi madre eran excelentes narradores, sin embargo. Esto es lo que dije de ellos en mis memorias, *Joseph Anton*, que —debo avisarlos— están escritas en

tercera persona, por razones demasiado complicadas para explicarlas aquí:

> Cuando era niño, su padre lo ponía a dormir contándole los grandes cuentos fantásticos de Oriente, se los contaba una y otra vez, rehaciéndolos y reinventándolos a su manera […]. Crecer inmerso en aquellas narraciones le transmitió dos lecciones inolvidables: la primera, que las historias no eran verdaderas (no existían genios «reales» encerrados en botellas ni alfombras voladoras ni lámparas maravillosas), pero que, por el hecho de no ser ciertas, le podían hacer sentir y conocer verdades que la realidad no le podía comunicar, y en segundo lugar, que le pertenecían todas, igual que pertenecían a su padre, Anis, y a todos los demás; que eran todas suyas, igual que eran de su padre, las historias luminosas y las oscuras, las historias sagradas y las profanas, y como eran suyas las podía alterar y renovar y descartar y volver a ellas cuando le apeteciera, podía reírse de ellas y disfrutar de ellas y vivir en ellas y con ellas y por ellas, dar vida a las historias a base de amarlas y recibir a cambio vida de ellas. El relato era su derecho de nacimiento y nadie se lo podía quitar.
>
> También su madre, Negin, tenía historias para él. El nombre de soltera de Negin Rushdie había sido Zohra Butt. Al casarse con Anis no solo se había cambiado el apellido, sino también el nombre de pila, reinventándose para él, dejando atrás a la Zohra en la que su marido no quería pensar, ya que había estado profundamente enamorada de otro hombre. Su hijo jamás supo si en el fondo de su alma era Zohra o Negin, porque ella nunca le hablaba del hombre al que había dejado atrás, sino que prefería divulgar los secretos de todo el mundo salvo los suyos. Era una cotilla de categoría mundial, y sentado en su cama, masajeándole los pies como a ella le gustaba, su hijo mayor y el único varón se embebía de las deliciosas y ocasionalmente procaces noticias locales que ella tenía en la cabeza, aquellos gigantescos bosques ramificados y entretejidos de árboles genealógicos susurrantes que llevaba dentro de sí, cargados de las jugosas y prohibidas frutas del escándalo. Y el niño también llegó a convencerse de que aquellos secretos le pertenecían a él, porque en cuanto se contaba un secreto, dejaba de pertenecer a quien lo contaba para pasar a manos de quien lo recibía. Si no querías que un secreto saliera a la luz, solo había una regla: no se lo cuentes a nadie. Aquella regla también le resultaría útil en épocas posteriores de la vida. En los tiempos en que ya era escritor, su madre le decía: «Voy a

dejar de contarte estas cosas porque luego las pones en tus libros y me metes en líos». Y tenía razón, y quizá habría hecho bien en parar, pero los cotilleos eran su adicción, y no podía dejarlos, igual que su marido, el padre del niño, no podía dejar la bebida.

Por tanto, ese fue en cierta manera el inicio: un niño sentado a los pies de su padre, escuchando y aprendiendo. Mis padres siempre me contaban que, cuando sus amigos me preguntaban qué quería ser de mayor, les contestaba que quería ser escritor. Yo no me acuerdo, pero mis padres me contaron que lo decía, así que debe de ser verdad. Me he preguntado a veces qué debía de querer decir aquel niño de seis o siete años con un comentario tan extraño, y he llegado a la conclusión de que lo que estaba diciendo en realidad era que le encantaba ser lector y que soñaba con formar parte de aquel mundo que amaba, el mundo de los libros. Pero querer ser escritor y serlo no es lo mismo, y en mi caso, el trayecto que llevó de una cosa a la otra no fue fácil.

Hay escritores que, como la diosa Atenea, nacen ya plenamente formados de la cabeza de Zeus y salen disparados como cohetes al cielo literario. Ian McEwan y Zadie Smith son ejemplos de esta precocidad impresionante. Mi camino fue más lento, y la carretera estaba llena de baches.

Leía un montón, y no siempre con sabiduría, metiendo clandestinamente tebeos en mi dormitorio y creyendo que mis padres no lo sabían. Superman y Batman, Wonder Woman y Aquaman entraron en mi vida a muy temprana edad, y todavía hoy puedo distinguir al Joker de Enigma y conozco la diferencia entre la kriptonita verde y la roja. Además, de la biblioteca de préstamo de libros de bolsillo que había en el maravillosamente llamado Scandal Point, cerca de nuestra casa, pude sacar, por calderilla, muchos volúmenes con aliteraciones en el título (*El caso del socio silenciado*, *El caso de la coqueta cautelosa*) de Erle Stanley Gardner, que contaban con detalle las hazañas del gran abogado defensor Perry Mason y las muchas derrotas de su

desafortunado adversario, Hamilton Burger, que quizá tuviera nombre de comida rápida pero era lento de mente y expresión. Uno de los misterios más persistentes de aquellas novelas de crímenes era cómo se las apañaba Ham Burger para conservar su trabajo después de tantas derrotas judiciales. Alguien me contó, y no tengo ni idea de si es verdad, que Erle Stanley Gardner tenía tres caravanas Airstream en el jardín, con una secretaria instalada en cada una, que se pasaba el día dictando tres historias distintas de Perry Mason a sus tres ayudantes y que tenía una imaginación lo bastante fértil como para mantener a las tres señoritas ocupadas a jornada completa. Siempre me ha parecido una meta literaria a la que aspirar.

A los pies de la pequeña colina del distrito de Breach Candy de Bombay donde crecí había una librería mágica, llamada Reader's Paradise, en la que pasé muchas de las horas más felices de mi infancia. Entre los libros infantiles en inglés que se encontraban allí, los que llegaban hasta la India, estaban *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*, que me causaron una impresión tan fuerte que todavía hoy puedo recitar «Jabberwocky» y «La morsa y el carpintero» enteros. No estaba *Winnie de Puh*, por desgracia. Había una serie de libros conocidos de forma colectiva después del primer volumen como *Swallows and Amazons*, sobre dos familias de niños que vivían aventuras a bordo de pequeños veleros en un lago sin nombre del Distrito de los Lagos británico. Aquellos libros me fascinaban, igual que me había fascinado *Huckleberry Finn*, debido a la libertad enorme de la que disfrutaban los niños, que parecían lo bastante independientes como para deambular por la región sin apenas supervisión adulta. Al niño de Bombay que era yo, aquella libertad tan salvaje le parecía más fantástica que nada de lo que Alicia pudiera encontrar dentro de la madriguera del conejo, e Inglaterra pasó a resultarme un lugar cautivador.

Mis abuelos maternos vivían en la ciudad universitaria de Aligarh, al sur de Delhi. Mi abuelo el doctor Ataullah Butt —*Ataullah* es el nombre que Shakespeare adaptó al

inglés como *Othello*— era una figura familiar en Aligarh, que se recorría las calles en bicicleta mientras hacía su ronda, igual que la versión ficticia que escribí más tarde de él, el doctor Aziz, se recorría en bicicleta las calles de una ciudad distinta, Agra, en *Hijos de la medianoche*. También tenía contactos en la universidad, que le permitían sentar a su libresco nieto en la parte de atrás de su bicicleta y llevárselo a la biblioteca universitaria para que eligiera los libros que quisiera. Por entonces, igual que ahora, quizá los dos autores ingleses más populares en la India eran Agatha Christie y P. G. Wodehouse, y yo me subía por los sombríos estantes y bajaba montones de novelas de misterio de Hércules Poirot y de Miss Marple, y de Bertie Wooster y Jeeves, y del conde de Emsworth y su amada gorrina, la Emperatriz de Blandings. También estas se contaron entre mis primeras y más instructivas influencias.

Mi abuelo me influyó asimismo de otra forma. Era un hombre religioso, había emprendido el *haj* a los lugares santos del islam, y recitaba sus plegarias con diligencia cinco veces al día, siete días a la semana. Aun así, durante mi infancia me parecía uno de los hombres más abiertos de miras que había conocido, y no había tema que vetara o que le pareciera demasiado escandaloso para tratarlo. Podías decirle: «Abuelo, no creo en Dios», y daba una palmada en el asiento contiguo al suyo y decía: «Ven a sentarte aquí y cuéntame cómo has llegado a tener una idea tan boba». De esa forma me hizo el regalo del librepensamiento, que quizá sea el mayor regalo de todos.

(Muchos años más tarde descubrí una verdad horrible sobre mi abuelo que me llevaría a descartar este afectuoso retrato que acabo de hacer de él. Resultaba que se había propasado con varias niñas, incluyendo, por lo que sé a ciencia cierta, al menos una de sus nietas. Conmigo no se propasó nunca, pero bueno, yo no era una niña. El descubrimiento de su pedofilia tuvo un efecto devastador en mí, obligándome a rescribir la historia entera de mi familia. Pero ese es un asunto para tratarlo en otra parte. Lo he explorado en mi novela *Quijote*.)

Debía de tener unos diez años cuando vi por primera vez la película *El mago de Oz*, y me causó una impresión tan fuerte que me fui a casa y escribí un relato —el primero que escribía, creo—, titulado «Más allá del arcoíris», sobre un niño como yo de una ciudad como Bombay que un día descubre no el final del arcoíris, sino el principio: un arcoíris ancho y alto que se eleva frente a él desde la acera donde está, con unos útiles escalones tallados que le permiten subir y cruzarlo. En el arcoíris conoce a varias criaturas fantásticas de cuyas identidades no me acuerdo, quizá piadosamente, aunque sí recuerdo a una pianola que hablaba. Cuando mi padre leyó el relato, se lo llevó y pidió a su secretaria que lo pasara a máquina, y después me dijo que cuidaría de él para que no se perdiera, porque en los niños no se puede confiar; pero fue él quien lo perdió, lo cual corrobora uno de los mensajes centrales de *El mago de Oz*: que son los adultos quienes no son de fiar. La tía Em y el tío Henry, por ejemplo, no pueden proteger a Totó de la señorita Gulch, e incluso el Mago —«no prestéis atención al hombre que hay detrás de la cortina»— es un fraude.

Hay otro recuerdo literario de infancia que todavía me irrita, aún más que el hecho de que mi padre perdiera mi primera obra narrativa. Quizá como resultado de leer a Edward Lear, me hice fan de los *limericks*. El que más me gustaba era el *meta-limerick* del viejo de Hungría.

Había un viejo de Hungría
al que los limericks no le salían.
Cuando le preguntaron por qué
no hacía ninguno bien
contestó: «Es que llego al último verso y no encuentro
mesura y siempre intento poner palabras en demasía».

Llegó un día en la clase de Inglés de mi escuela, la Cathedral School de Bombay, en que el profesor nos pidió que compusiéramos todos los *limericks* que pudiéramos en un lapso de veinte minutos. Me entusiasmé y escribí, si no recuerdo mal, más de una docena, mientras que mis

compañeros a duras penas consiguieron producir uno o dos. Solo me acuerdo de uno:

Una vez le dijeron a una vieja:
«¿A que no te aguantas sobre la cabeza?».
La vieja dijo que podía.
Le dijeron: «Demuéstralo, tía».
Y se partió la crisma de oreja a oreja.

Un poco macabro, un poco inspirado en «Eres viejo, padre William», de Lewis Carroll, lo admito, pero en mi defensa he de decir que solo tenía doce años, y que todo rima. Al final de la lección entregué con orgullo mi trabajo y me acusaron al instante de hacer trampa. Era imposible que hubiera escrito tantos. Los tenía que haber copiado. Todavía me duele la injusticia obvia de aquel comentario. ¿Copiado de dónde? ¿Cómo iba a saber que nos pondrían aquel ejercicio? Me dio unas ganas furiosas de demostrar que no se me daba mal aquello de escribir. Supongo que todavía sigo intentando demostrarlo.

De todas aquellas pequeñas bellotas terminaría naciendo un árbol. El punto de partida, sin embargo, fue un desarraigo. En enero de 1961 me marché de Bombay para irme de interno a la Rugby School de Inglaterra. Debo recalcar el hecho de que fui yo quien eligió marcharse. Mi madre no quería que me fuera y mi padre me dejó tomar la decisión final. ¿Qué llevó a aquel chaval de trece años a marcharse de casa? Era muy feliz en Bombay, y en la escuela, y con mis amigos. Aun así, algo me llevó hasta la otra punta del mundo. Me sigo preguntando qué fue. ¿Acaso fue un espíritu aventurero insospechado hasta entonces? (Yo era un niño notoriamente «bueno» y callado, a diferencia de mis más traviesas y divertidas hermanas.) ¿Acaso fue el sueño de ser como aquellos niños que iban a bordo de la Swallow y la Amazon, o de poner pies en polvorosa como Huck Finn? También había leído historias de internados ingleses, sobre todo la francamente terrible serie de Billy Bunter, un niño gordo que sufre toda clase de

abusos en una escuela llamada Greyfriars. Había un niño indio en Greyfriars, un aristócrata llamado Hurree Jamset Ram Singh, que hablaba raro. En vez de decir, por ejemplo, que tenía sed, decía: «Mi *sedientidad* es terrible». Si estaba enfadado, su *coleridad* era terrible, y así con todo. Como Ram Singh era popular, yo pensaba que también lo sería. Pero lo que me encontré en el internado fue el racismo, y descubrí por primera vez lo que comportaba ser el Otro de alguien, y que se me juzgara no por mi carácter ni por mi identidad, sino por mi etnicidad. Fue un despertar radical. El chaval de casi dieciocho años que salió de Rugby todavía era bastante conservador. En aquel sentido, era un producto común y corriente de la educación en los internados ingleses. Sobre el racismo, en cambio, ya lo sabía todo. En los cuatro meses aproximadamente que me quedaron entre la escuela y la universidad, escribí un texto largo llamado «Informe final», versión ligeramente ficcionada de mis últimos meses en la Rugby School, en la que tenía un papel prominente mi experiencia de los prejuicios raciales. También ese texto se perdió, aunque en este caso lo perdí yo, lo cual demuestra que los niños pueden ser igual de descuidados que sus padres. Sé, por lo poco que recuerdo, que era bastante malo, pero aun así era un documento de aquel momento, y como tal me entristece su pérdida.

Había sido tan infeliz en Rugby que, aunque ya había conseguido plaza en la Universidad de Cambridge, les pedí a mis padres permiso para rechazarla y asistir a alguna facultad que estuviera más cerca de casa. Mi padre me convenció para que aceptara la plaza, y me alegro de haberlo hecho, porque mi experiencia en Cambridge fue lo contrario de mis años de Rugby. Me curó las heridas de la escuela y me enseñó una Inglaterra en la que quizá fuera capaz de vivir. Fueron los años en los que me desperté a algo parecido a mi yo adulto.

En Cambridge descubrí una Gran Bretaña tolerante que borró mis recuerdos de la Gran Bretaña racista. También descubrí el internacionalismo, las protestas contra Vietnam, el feminismo, los derechos civiles, el poder de las flores y a

las chicas. Descubrí la escritura de Jorge Luis Borges y la de James Joyce, que me abrieron sendas ventanitas en la mente. A base de estudiar Historia, me enteré de que el pasado es un territorio en disputa, y de que la realidad no es algo que nos venga dado, sino que la construimos. También me enteré por uno de mis profesores, Arthur Hibbert, de que «nunca hay que escribir textos de historia sin antes oír al pueblo». Eran todas buenas lecciones para el aspirante a novelista que estaba empezando a atreverme a admitir que podía ser.

Aun así, durante la universidad pasé más tiempo libre involucrado en el teatro estudiantil, en calidad de actor, que escribiendo, y llegué a participar en producciones de obras de Bertolt Brecht, Ben Jonson, Eugène Ionesco y otros. Sí que escribí un poco para el periódico estudiantil, *Varsity*. Mi último encargo consistió en un artículo sobre una racha de robos perpetrados en habitaciones de estudiantes de toda la universidad. Al más puro estilo del Nuevo Periodismo, decidí que la mejor estrategia era «ser el ladrón», es decir, visitar una serie de «escaleras» de facultades distintas para ver cuántos estudiantes dejaban sus habitaciones sin cerrar con llave, entrar y hacer listas de lo que podría haber robado si hubiera sido el ladrón. En una habitación donde entré había una gran cantidad de equipamiento de sonido caro y otras cosas valiosas. Informé debidamente de que se trataba de la habitación del director de *Varsity*. Hay que reconocerle que me publicó el artículo sin censuras. Eso sí: no me volvió a invitar a escribir para el periódico.

Fue en Cambridge, durante el último año de mi licenciatura en Historia, cuando estudié los primeros tiempos del islam y oí hablar por primera vez del llamado incidente de los versos satánicos, un episodio bien documentado durante el cual, al parecer, la religión musulmana había coqueteado por primera vez con el reconocimiento de tres populares diosas aladas de La Meca y después las había rechazado; aquella historia de la tentación de un profeta por compromiso me pareció un eco

de muchas de las historias de tentaciones de profetas que se encuentran en la Biblia. La primera vez que oí la historia pensé, como el escritor en ciernes que confiaba en ser: «Buena historia». Corría el año 1968. Veinte años más tarde, con la publicación de *Los versos satánicos*, averiguaría cómo de buena era.

Para cuando me licencié en Cambridge, ya sabía que había tenido razón de niño. También quería ser actor, pero después de unos cuantos papeles en obras del por entonces muy activo teatro alternativo de Londres (incluyendo una de la cual por suerte no existen registros, donde interpretaba a una consejera sentimental con vestido largo y negro, peluca larga y rubia y bigote negro estilo Zapata), entendí que quizá sería buena idea no seguir por aquel camino. Escribir era mi deseo más profundo, y escribir fue lo que hice a partir de entonces. A mi padre no le gustó nada. Escribir no era un trabajo, era una afición. Trabajar con él en la fábrica textil sí que era un trabajo. Pero yo quería ser escritor, le dije. ¿Cómo? ¿Después de que él se gastara tanto dinero en mi sofisticada educación en el extranjero? ¿Después de que mi madre tuviera que soportar mi ausencia durante la mayor parte de los ocho años anteriores? ¿Ahora quería volver a Inglaterra y escribir?

A mi padre se le escapó un grito lastimero, completamente involuntario, que expresaba sus pensamientos más profundos: «¿Qué les voy a decir a mis amigos?».

(Yo no venía de ninguna estirpe de literatos. Mi padre tenía una biblioteca, pero estaba cubierta de polvo; los libros casi nunca abandonaban sus puestos en los estantes. Corría el rumor de que se la había comprado a peso a su dueño original, una historia que me gustaría no creer, pero que nunca he conseguido descartar del todo. Yo siempre fui un lector voraz, pero había muy pocas cosas que me atrajeran en las estanterías de mi padre. No había mucha narrativa. Me acuerdo de que tenía *The Tribe That Lost Its Head* de Nicholas Monsarrat, así como unas memorias, *The Egg and I*, de una tal Betty MacDonald, las dos en versiones

abreviadas de la colección Reader's Digest Condensed Books. Había un par de novelas rusas, pese a que nunca oí a mi padre hablar de literatura rusa, pero como las novelas eran *La madre* de Máximo Gorki y *Resurrección* de Tolstói, no lo culpo por su desinterés. En el resto de los estantes había libros bastante ajados, con títulos como *Almanaque de cosas increíbles* y *Hechos poco conocidos de gente muy conocida*. La pseudociencia chiflada de Immanuel Velikovski estaba representada por *Mundos en colisión* y *Edades del caos*, que desarrollaban las teorías demenciales con que Velikovski explicaba cómo los eventos interplanetarios habían dado forma a la historia humana. Se trataba del «catastrofismo cósmico» que derivaría en gran cantidad de supercherías posteriores, desde *Recuerdos del futuro* de Erich von Däniken hasta Dan Brown y su *Código Da Vinci*, un libro tan mal escrito, tan mal concebido y con una trama tan mala que hace que los demás libros malos parezcan buenos. Había tediosos ladrillos que analizaban asuntos de actualidad, escritos por John Gunther y Chester Bowles. Había una colección en cuatro volúmenes de la *Historia de los pueblos de habla inglesa* de Winston Churchill. Tal como se me recordaba a menudo, Winston Churchill había ganado de forma misteriosa el Premio Nobel de Literatura; yo no conseguía rendirme a su prosa. Y también estaban *Las mil y una noches*, ocupando el doble de volúmenes que Churchill, en la irresistiblemente extraña versión de Richard Burton, ilustrada con grabados monocromos exóticamente orientalistas poblados por voluptuosas damiselas de harén, apuestos jeques, ladrones, alfombras mágicas y el ave roc llevándose a Simbad el Marino a su nido gigante. Yo me abrí paso entre aquellos tomos apolillados de mi padre, fascinado por las largas y sexualmente obsesas notas a pie de página de Burton, y me enamoré.)

Para ser justos con mi padre debo reconocer que, en cuanto entendió que iba en serio lo de ser escritor, apoyó mi decisión, me compró un billete de avión de regreso a Londres y me puso algo de dinero en el bolsillo para

ayudarme a empezar. Ahora que también soy padre, sé lo duro que debió de ser aquello para mi madre y para él. Nunca volví a vivir en casa, y ya solo los vi en muy contadas ocasiones, cuando cruzaba el mundo o lo cruzaban ellos. Y era su hijo mayor y el único varón. Sin embargo, a lo largo de los años difíciles que vendrían a continuación, no hubo una sola vez en que me dijeran: «Déjalo todo y vuelve a casa». Era mi deseo y me querían lo bastante como para desearlo también. Me alegro de que vivieran lo bastante como para ver que no era una idea completamente estúpida.

¿Por qué regresar a Londres? Pues en parte porque en aquellos tiempos era muy difícil dedicarse a la literatura en el sur de Asia. Tenías que ser rico, o bien vivir con tus padres si no lo eras, o bien encontrar un trabajo a tiempo completo haciendo otra cosa y escribir los fines de semana. Y aquella falta de escena literaria me parecía importante, porque significaba que no había opiniones informadas con las que poner a prueba tu obra de juventud, mejorarla y curtirla a base de someterla a buenas mentes críticas. Nada de todo esto es cierto hoy en día, pero sí lo era por entonces. Y había un factor más. En 1968, que es cuando me licencié, mis padres se habían mudado de mi querida ciudad natal de Bombay a Karachi, en Pakistán, un lugar al que le había cogido una antipatía inmediata. Si Bombay ya no estaba disponible para mí, y si me veía forzado a elegir entre Londres y Karachi, como era el caso, entonces elegía Londres.

Así pues, ahora estaba en Londres con veintiún años, compartiendo casa con cuatro amigos en el oeste de la ciudad, en Acfold Road, cerca de New King's Road, que era la extensión nada enrollada de la supermolona King's Road. Mi habitación estaba en el desván. Para llegar a ella necesitaba subir por una escalera de mano de madera y entrar por una trampilla. Una vez arriba, podía retirar la escalera y cerrar la trampilla y estaba en mi universo privado, donde nadie me podía molestar. Vivía dentro de una pirámide de madera con alfombra de sisal en el suelo,

un colchón sobre la alfombra, un escritorio, una silla y una lámpara. Era la buhardilla de escritor perfecta.

Igual que muchos jóvenes, en aquellos tiempos oscilaba entre la arrogancia y el pánico, entre rachas de perplejidad sin timón y estados de gracia en los que estaba seguro de que el mundo se iba a abrir ante mí como una flor. Lo único que necesitaba hacer era coger mi red, como un cazador de mariposas nabokoviano, y capturar aquellas esquivas historias que revoloteaban en mi interior. Las historias resultaban difíciles de apresar, sin embargo, y gran parte de mi actividad en mi nido de las alturas consistía en soñar despierto por escrito: armar sumarios de relatos que quizá escribiría algún día o, peor todavía, crónicas de libros que me imaginaba que ya había escrito, toda una bibliografía imaginaria, resumida desde una perspectiva privilegiada del futuro lejano. Me escribía a mí mismo reseñas entusiastas de unos corpus literarios todavía sin crear y me permitía una especie de orgullo falso en mis logros imaginarios. Aquellas engreídas fantasías en prosa solían avergonzarme hasta el punto de tirarlas a la papelera momentos después de que aparecieran en la página. Me reconfortaban de forma fugaz y onanista y habitualmente después me venía una punzada de vergüenza. Me pasaba día tras día tecleando, pero no conseguía esconderme a mí mismo la incómoda verdad, que era que mi obra todavía no había empezado, y que no tenía ni idea de cómo iniciarla. Me sentaba largas horas en mi pirámide de madera, sepultado de forma tan improductiva y vulnerable como una momia sin sarcófago. Varios días a la semana emergía para ganar dinero como redactor publicitario, y descubría entonces que era capaz de escribir, con cierto nivel de competencia, sobre fondos de inversión, comida para perros, patatas fritas, cigarrillos y perfume. Mi obra, en cambio, seguía obstinadamente ausente.

Al final, sin embargo, me vinieron unas cuantas ideas. Se me ocurrió una para una novela sobre un país oriental donde un militar y un multimillonario conspiraban para usar, como cara visible, a un líder religioso, un *pir* o santo

varón, a quien creían que podrían controlar fácilmente. Sin embargo, el santo varón, cuando llegaba a líder, resultaba ser incontrolable y se lo tragaba todo, incluyendo a la gente que lo había puesto en lo más alto. Si yo hubiera tenido la inteligencia necesaria para contar aquella historia con claridad y sencillez, creo que habría funcionado, y quizá incluso habría profetizado una era en la que los tiranos religiosos se han comportado exactamente así. Por desgracia, me interesaba demasiado la escritura experimental, y el texto que produje, titulado *El libro del par*, fue considerado por consenso universal ilegible e impublicable. Rechazado y abatido, procedí a escribir algo todavía menos atractivo: un guion para televisión en el que los dos ladrones del Gólgota, esperando al Cristo que está a punto de ser crucificado, entablan una charla nihilista que recordaba a las obras de teatro del absurdo de Ionesco y Beckett que yo había admirado en la universidad. Vladimiro y Estragón en sus cruces, esperando a un Godot que por fin llegaba. Me avergüenza admitir que la obra se titulaba *Crosstalk*, en alusión a la cruz y también a los diálogos de besugos.

Para hacerte escritor, primero tienes que entenderte a ti mismo, y cuesta más alcanzar ese entendimiento cuando tu identidad está desperdigada por el mundo. Durante la primera mitad de la década de 1970 avancé a trompicones porque no había hecho el esfuerzo de entenderme. Escribí otro texto impublicable con longitud de novela, titulado *El antagonista*, obra muy influida por Thomas Pynchon, autor que había tenido un gran impacto sobre mí en aquella época, y que al final decidí no enseñarle a nadie, seguido de un intento breve y forzado de sátira política titulado *Madame Rama*, dirigido a Indira Gandhi. Vistas con perspectiva, estas dos obras de juventud fueron inicios en falso del mismo proceso que terminaría llevándome a escribir *Hijos de la medianoche*. *Hijos de la medianoche* también se metía con Indira Gandhi. Y en *El antagonista* había un personaje secundario llamado Saleem Sinai que había nacido exactamente en el mismo momento que la

independencia de la India, la medianoche del 14 al 15 de agosto de 1947. Simplemente no había sabido qué hacer con él por entonces.

Después de cuatro textos que quedaron inéditos, mi primera novela publicada, *Grimus*, revela muy claramente, en mi opinión, que el autor no ha terminado de formarse, que sigue sin entender qué libros ha de escribir, libros que no sean ecos de obras ajenas y en los cuales pueda expresar su realidad, distinta de la realidad de otra gente. Cuando miro ahora *Grimus*, me parece muy irregular. A cada párrafo que cobra vida le sigue una página torpemente *amateur*. Hay gente a quien le gusta, debo decirlo, pero en general, tras publicarse, tuvo una andadura difícil. Visto con la distancia que da el tiempo, doy gracias porque la trataran con dureza, porque eso me obligó a contemplar mi obra con mirada inclemente y a entender qué era lo que estaba haciendo mal según mi propia opinión, no la de los críticos. Y fue durante aquel periodo de introspección brutal cuando arrancó por fin mi carrera de escritor.

Me acercaba a mi treinta cumpleaños y todavía me estaba ganando la vida como redactor publicitario a jornada parcial; mis mayores logros eran eslóganes como por ejemplo las burbuja-palabras que se me ocurrieron para vender chocolatinas Aero («el chocolate con leche más burbujeante que encontrarás»): *Burbugigantes*, *Burbugeniales*, *Burbujugosas*. Un anuncio destinado al costado de un autobús podía decir: *Burbujexprés*. El anuncio para una publicación del ramo: *Ventajas burbujonómicas*. El anuncio del escaparate de una tienda: *No burbujesperes a mañana*. ¡Éxito! La campaña se prolongó durante años, hasta mucho después de que yo abandonara el país de la publicidad. Gracias también a mi trabajo como publicista, había visitado América por primera vez, cuando el United States Information Service me había invitado a San Francisco, Los Ángeles, Las Vegas, Washington y Nueva York con todos los gastos pagados para que, al volver a casa, escribiera una campaña publicitaria titulada «La gran aventura americana» que animara a los británicos a ir de vacaciones a Estados

Unidos. (Lo mejor de aquella campaña fueron las fotografías. El fotógrafo era el gran Elliott Erwitt.)

No era gran cosa para un aspirante a novelista, pero el trabajo estaba bien pagado, y la gente de la agencia quería que me comprometiera a trabajar para ellos a tiempo completo y me ofrecía unos espectaculares incentivos financieros. Tenía la autoestima baja, y eso hizo que me costara rechazar el salario con que me tentaba la agencia. Pero de alguna forma encontré la fuerza para resistirme. Cuando ahora miro a aquel joven frustrado y sin logros personales, de lo que estoy más orgulloso es de esa negativa. «Imagínate cuánto te arrepentirás —me susurró por entonces una voz interior— si, cuando tengas cincuenta o cincuenta y cinco años —la edad máxima que me podía imaginar—, has de decirte a ti mismo que te rendiste después de un solo libro publicado sin éxito.» De forma que me resistí a los ofrecimientos de los enemigos de la promesa. Las sirenas del país de la publicidad tenían un canto dulce y seductor, pero me acordé de Odiseo atado al mástil de su barco y me las apañé para mantenerme firme.

Decidí hacer un último intento de ser escritor.

Usé el adelanto de setecientas libras que había cobrado por *Grimus* para viajar por la India, controlando mis gastos al máximo y tratando de hacer durar el dinero todo lo posible, y fue durante aquel viaje lleno de travesías de quince horas en autobús y humildes hospederías cuando nació *Hijos de la medianoche*. Corría el mismo año en que la India se convirtió en potencia nuclear, en que Margaret Thatcher fue elegida líder del Partido Conservador y en que fue asesinado Sheikh Mujibur, el fundador de Bangladesh; en que se juzgó en Stuttgart a los miembros de la Baader-Meinhof, Bill Clinton se casó con Hillary Rodham, se evacuó a los últimos norteamericanos de Saigón y murió el Generalísimo Franco. En Camboya fue el sanguinario Año Cero de los Jemeres Rojos. E. L. Doctorow publicó *Ragtime*, David Mamet escribió *American Buffalo* y Eugenio Montale ganó el Premio Nobel. Y justo después de que yo regresara de la India, la señora Indira Gandhi fue condenada por

fraude electoral; una semana después de mi veintiocho cumpleaños, declaró el estado de emergencia y asumió unos poderes tiránicos. Era el principio de un largo periodo de oscuridad que no se terminaría hasta 1977. Entendí casi de inmediato que la señora G. acababa de ponerse a sí misma en el centro de mis todavía titubeantes planes literarios.

De entrada, sin embargo, había decidido simplemente escribir una novela de infancia, sacada de mis recuerdos de haber crecido en Bombay. Dediqué largas horas y días a desenterrar recuerdos de niñez de los desvanes de mi mente, donde estaban cogiendo polvo. Me acordé de una vieja torre con reloj en torno a la que jugábamos, del Reader's Paradise y también de la tienda de golosinas Bombelli's y su legendaria caja de un metro de largo etiquetada «Un metro de bombones». Me acordé de la rabia que me daba la piscina solo para blancos del pie de la colina, y del día en que mi mejor amigo perdió el control de su bicicleta, se estrelló contra una tapia y perdió los incisivos. Me acordé de los matones de la escuela y del día en que murió el hijo del taxista en horario de clase. Me acordé de que la fiera de mi hermana pegó a un niño que se había estado metiendo conmigo, y de que el padre del niño fue a quejarse al mío: «Tu hija ha pegado a mi hijo». Mi padre le contestó entre risas burlonas: «Si yo fuera tú, no lo diría muy alto». Me acordé del puente peatonal de las inmediaciones de Chowpatty Beach, que tenía en un costado el eslogan publicitario *Esso te mete un tigre en el depósito* y, en el otro, una advertencia del servicio público: *Conduce como un diablo y terminarás en el infierno*. Me acordé de muchas canciones y de las películas donde sonaban aquellas canciones. Me vino a la cabeza un mundo entero y supe que aquello era el nacimiento de un libro. Mientras viajaba por la India, tanto a mis viejos lugares favoritos como a otros nuevos sobre los cuales pensaba que querría escribir, sentí una segunda curación igual de importante que la que me había cerrado en Cambridge las heridas infligidas en el internado. Esta segunda curación fue la curación de mi ruptura interior, la que me había

empezado a separar de mi pasado. Escribiría mi libro, me dije a mí mismo, para reclamar aquel pasado. Bombay es una ciudad ubicada en su mayor parte sobre terrenos reclamados al mar. Mi libro se levantaría sobre terrenos literarios rescatados de las mareas del olvido. Yo soy este mundo, diría mi libro, y este mundo soy yo.

Ahora, tras beber a fondo del pozo de la India, concebí un plan más ambicioso. Me dije a mí mismo que escribiría el libro más ambicioso y difícil con el que pudiera soñar. O Hollywood o nada. Si tenía que fracasar como escritor, prefería hundirme espectacularmente que como autor de un fracaso pequeño y tímido. La cuestión de las grandes ambiciones es compleja, dado que suscita cuestiones como el ego y otros factores no artísticos. Pero lo que quería decir era que deseaba correr el mayor riesgo artístico que pudiera imaginar. Pensaba muy poco en dinero —de hecho, no creía que pudiera ganar ninguno—, y la fama, ese tema tan importante hoy en día, literalmente no se me pasaba por la cabeza. Solo quería poner el listón literario todo lo alto que pudiera. «Porque toda gran osadía empieza dentro de uno», dice la última frase de *La palabra heredada: mis inicios como escritora*, y ese espíritu de gran osadía era lo que, después de muchos años de confusión, por fin tuve el valor de aceptar.

Y me acordé de Saleem Sinai, nacido en la misma medianoche en que se había independizado la India, que yacía nonato en mi borrador abandonado de *El antagonista*. Cuando ahora coloqué a Saleem en el centro de mi nuevo plan, entendí que el momento de su nacimiento me obligaría a aumentar descomunalmente el tamaño de mi lienzo. Si quería emparejarlos a él y a la India, iba a necesitar contar la historia de ambos gemelos. Ya no era una simple novela de infancia. Acababa de entrar en tromba la historia. Y entonces Saleem, que siempre pugnaba por encontrarle significado a todo, unió ambas historias, sugiriéndome que toda la historia moderna de la India había tenido lugar gracias a él; que aquella historia, la vida de su nación gemela, era de alguna forma *toda culpa*

suya. Con esa inmodesta propuesta cobró vida el tono de voz de la novela, cómicamente determinada, incansablemente parlanchina, y espero que también provista de un dramatismo creciente que residía en la cada vez más trágica reclamación de su narrador. Incluso hice que el muchacho y el país fueran gemelos idénticos. Cuando el sádico profesor de Geografía Emil Zagallo, dándoles a los chicos una lección de «geografía humana», compara la nariz de Saleem con la península de Decán, la crueldad de su broma es también obviamente mía.

Todavía tardé un tiempo, sin embargo, en entender que Saleem necesitaba hablar. No quería que nadie contara su historia. Quería contarla él. Empecé a escribir el libro en tercera persona, y, para mi frustración creciente, me resultó un poco falto de vida. Sabía que había allí una legión de buenas historias esperando a que las contara, no me cabía duda, pero la escritura no estaba a la altura de lo que necesitaban aquellas historias. Luego, un día, a modo de experimento, dejé que Saleem empezara a contar la historia él mismo. Siempre he pensado que aquel fue el día en que me hice escritor, porque de alguna forma pude reconocer de inmediato lo que salió de mí como la mejor página que había escrito en mi vida, con una voz que no era la mía pero que me daba voz. A medida que Saleem Sinai me salía de dentro y se vertía en la página, entendí que era mi salvación y que lo mejor y lo único que podía hacer era dejarlo campar a sus anchas, soltar a aquel espíritu omnívoro sobre la página y agarrarme a sus faldones mientras corría.

No tenía un centavo, y escribir aquella novela iba a ser un proceso largo. Me vi obligado a regresar al mundo de la publicidad a tiempo parcial para pagar el alquiler. Trabajaba de redactor publicitario dos o tres días por semana. Los viernes por la noche volvía a mi casa de Kentish Town, en el norte de Londres, que hoy en día es un barrio completamente gentrificado, una especie de Williamsburg británico, pero por entonces todavía estaba medio destartalado, y me daba un largo baño ritual caliente

para enjuagarme el comercialismo de la semana y emerger como novelista, o eso me decía a mí mismo. La gente de la agencia no entendía por qué no aceptaba coger un trabajo a tiempo completo y seguía poniéndome cantidades sustanciales de dinero frente a la cara. Y yo seguía rechazándolas.

Tardé cinco años en escribir *Hijos de la medianoche*, porque iba aprendiendo a escribir a medida que la escribía. Formaba parte de la primera generación de niños indios que nacían libres en más de dos siglos, imbuidos del espíritu de la nueva libertad, pero también cargados del conocimiento de la sangre, de las grandes masacres de musulmanes a manos de hindúes y de hindúes a manos de musulmanes que habían acompañado el momento de la libertad. Las generaciones de transición son excepcionales. No son ni el pasado ni tampoco son del todo el futuro, y mi don como autor era tener aquel momento único como derecho de nacimiento. Tenía que aprender cómo escribir sobre aquello, cómo permitir que los acontecimientos públicos y las vidas fluyeran los unos en torno a las otras, cómo evitar el mero tratamiento de temas de actualidad y al mismo tiempo demostrar que la historia nos influye a todos y formular la gran pregunta: ¿somos dueños o víctimas de nuestra época? ¿Somos nosotros quienes creamos la historia o bien ella nos destruye a nosotros? ¿Y acaso podemos, por medio de nuestras decisiones y actos, dar forma a nuestro mundo y cambiarlo?

(Entre paréntesis: yo era lo bastante hijo de los años sesenta como para dar respuesta afirmativa a aquella última pregunta. Los sesenta fueron ingenuos en muchos sentidos, pero ser joven por entonces significaba estar convencido de que, en efecto, el mundo necesitaba que lo cambiaran, y de que, en efecto, podíamos cambiarlo. He conservado ese espíritu posibilista durante el tiempo suficiente como para verlo renacer en forma del espíritu del «sí se puede» que llevó a Barack Obama a la Casa Blanca y del nuevo activismo juvenil de la era Trump, que está decidido a dar forma al futuro y cree tener el poder para hacerlo.)

No solo fue interesante mi época, también mi familia. Tenía un tío que era guionista de cine y que estaba casado con una mujer llena de glamur, una de dos hermanas actrices que eran mis parientes más deliciosamente subidas de tono. Tenía otro tío militar, que había empezado como ayudante de campo del mariscal Auchinleck, último comandante del Ejército Británico en la India, y había terminado como general del ejército pakistaní, amigo del dictador militar Ayub Khan, y, para mi considerable vergüenza, fundador y primer director del tristemente célebre servicio secreto pakistaní, la Agencia ISI, siglas de Interservicios de Inteligencia, la misma ISI que mucho más tarde supervisaría los lugares seguros de Pakistán ocupados por el mulá Omar de los talibanes y Osama bin Laden. Aquello fue mucho después de que muriera mi tío, sí; pero fue él quien creó el sistema que permitiría, e incluso normalizaría, aquellas cosas.

Sin embargo, a medida que escribía, también iba aprendiendo algo importante. La ficción no es autobiografía. La familia de la novela tiene muchos elementos en común con mi familia real. El abuelo de Saleem es médico, igual que el mío. También tiene un tío que se dedica al cine y otro que es general. Su hermana Jamila, conocida como *el Mono de Latón*, es una niña igual de revoltosa que mi hermana. Yo tuve un aya cristiana del sur de la India y también la tiene Saleem. Y etcétera. Pero cuando empecé a crear aquellos personajes me resultó difícil insuflarles vida. Mientras fueran meras imitaciones de personas reales, carecerían de vida ficticia. De manera que empecé a separar a los personajes de las personas reales, a diferenciarlos de sus modelos, hasta que por fin despertaron, se levantaron y cobraron vida. Así pues, el aya cristiana, durante una temporada en que trabaja de enfermera, comete el crimen del que nace la historia de la novela, mientras que mi aya era la persona más respetuosa con la ley del mundo. Y la hermana de la novela se convierte en una cantante maravillosa, mientras que, como podrá contarles cualquiera que conozca a mi familia,

ninguno de nosotros fue capaz de cantar en absoluto hasta que llegó mi sobrina la concertista de piano. Y la historia del tío que trabaja en el cine deriva hacia la tragedia y hacia un destino que no se parece en nada al de mi tío. Y el abuelo de la novela se involucra políticamente en el movimiento de independencia, a diferencia de mi abuelo, que era resueltamente apolítico. Y el tío militar es convertido en caricatura cómico-satírica. Para cuando terminé el libro, los personajes ya habían dejado atrás a sus modelos para acabar siendo simplemente ellos mismos.

Leí en alguna parte que, cuando Gabriel García Márquez terminó de trabajar en su obra maestra, *Cien años de soledad*, su mujer Mercedes y él fueron a mandarla por correo, y durante todo el camino de su casa a la oficina postal, ella iba pensando: «Imagínate que no es buena». Cuando terminé *Hijos de la medianoche*, pensé: «Yo creo que es un buen libro»; pero después de tantos años de falta de éxitos ya carecía de confianza en mi propio juicio, y sinceramente no tenía ni idea de si había alguien en el mundo que pudiera estar de acuerdo conmigo. «Si nadie está de acuerdo conmigo —me dije—, entonces es que quizá no sé qué es un buen libro, y debería tratar de dejar de escribir uno.» Todo dependía del recibimiento del libro. Hollywood o nada.

Por suerte, no fue nada, y por fin pude responder a la pregunta de mi padre: «¿Qué les voy a decir a mis amigos?».

Siendo niño en Bombay, tenía un sueño recurrente en el que volaba, y años más tarde le di una versión de aquel sueño a un personaje de mi novela *Dos años, ocho meses y veintiocho noches*. Soñaba que estaba en mi cama en el dormitorio y que, cuando abría los ojos dentro del sueño, era capaz de elevarme flotando, dejando caer las sábanas que me cubrían, y volar sin esfuerzo por la habitación. Como era así de fácil, al cabo de un rato volaba hacia la ventana abierta y salía al mundo. De inmediato empezaba a

perder altura, no de forma vertiginosa ni aterradora, pero sí perceptible. Tal como ya he mencionado, nuestra casa de Bombay estaba en lo alto de una colina, y me quedaba claro que llegaría un momento en que estaría demasiado bajo para regresar volando a mi dormitorio, y caería de forma inevitable hacia la ajetreada avenida del pie de la colina, llena de peatones, ciclistas, conductores de ciclomotores y automovilistas, a ninguno de los cuales le importaría que hubiera un ángel caído entre ellos. Y llegado este punto me despertaba. El sueño era una pesadilla.

El sueño de hacerse escritor se parece un poco a ese sueño de infancia. Para hacer realidad el sueño tienes que abandonar tu lugar seguro, donde te sientes lleno de confianza y protegido, salir volando al mundo y empezar a perder altura. Si no tienes suerte, aterrizas, incapacitado para volar como un pájaro dodo, entre una multitud de desconocidos hostiles, y el sueño acaba siendo una pesadilla. En cambio, si tienes suerte y determinación, el sueño se repite, y poco a poco descubres que no necesitas la protección de tu dormitorio para permanecer suspendido en el aire, y que puedes salir volando por la ventana sin sentirte en peligro. Ya no pierdes altura ni el control. Navegas por el aire luminoso y boyante. Quizá planeas. Pero en cuanto has encontrado tus alas, por mucho que tardes, por muchas veces que hayas fracasado antes de encontrarlas, en cuanto has encontrado tus alas, ya vuelas.

SEGUNDA PARTE

PHILIP ROTH

(Conferencia Philip Roth, pronunciada el 27 de septiembre de 2018 en la Newark Public Library.)

La última vez que me llegaron noticias de Philip Roth fue en octubre de 2017. «Como nací en Newark —decía su correo electrónico—, la Newark Public Library ha instituido hace poco una serie de conferencias que lleva mi nombre […]. Solo se tarda doce minutos en llegar a Newark en tren y poco más en coche. De niño esa biblioteca y sus sucursales me supusieron un gran estímulo, y me encantaría que pudieras venir en algún instante de la segunda mitad de 2018 para hablar del momento presente de Estados Unidos, que se manifiesta de manera tan exuberante en tu último libro. Un abrazo, Philip.»

A ver: si Philip Roth te escribe y te pide que des una Conferencia Philip Roth, la respuesta correcta a la petición es «sí». De forma que acepté de inmediato, y también confieso que me sorprendió y me halagó saber que Philip había leído mi novela *La decadencia de Nerón Golden*. No te esperas que tus héroes literarios lean tu obra. También acepté hablar, tal como me propuso, del momento presente de Estados Unidos, que es lo que terminaré haciendo. Pero después de que muriera (creo que a Philip no le habrían gustado expresiones del tipo «nos dejara»; ¡no era un escritor al que uno acudiera en busca de eufemismos!), me dio la sensación de que la primera Conferencia Philip Roth posterior a la muerte de Philip Roth debía tener como tema al propio Philip Roth, un escritor a través de cuyos escritos se pueden explorar y entender muchos momentos del pasado y del presente de Estados Unidos, y cuya obra, para usar sus palabras, nos ha supuesto «un gran estímulo» a mí y a muchos escritores de mi generación y de las

generaciones siguientes a la mía.

Por desgracia, no conocí a Philip tan bien como me habría gustado, pese a mi gran admiración por su obra y a la feliz coincidencia de que nos representara la misma agencia literaria, la Wylie Agency. Sin embargo, sí que coincidimos varias veces a lo largo de las décadas. Mi recuerdo más nítido es el de una conversación que tuvimos en Londres a mediados de los años ochenta, durante una cena en la casa de Chelsea donde él vivía con Claire Bloom. Me contó que quería volverse a Estados Unidos porque cada vez le molestaba más el antisemitismo británico, y me habló de la irritación que le provocaban la negativa británica a admitir que existía un antisemitismo británico, y el deseo que mostraban algunos británicos de explicarle que seguramente estaba siendo víctima de algún malentendido cultural. He vuelto a pensar en lo que Philip percibió en aquellos días, porque el Partido Laborista británico ya lleva años en mitad de una controversia por el antisemitismo generalizado que impera en sus filas, un problema cuya existencia la cúpula del partido parece haberse dedicado a minimizar o incluso a negar hasta hace muy poco. Como tantas otras veces, Philip Roth vio el problema antes que la mayoría.

Aquella noche le hablé de mi única experiencia personal con el antisemitismo. Un verano, cuando era joven, antes de publicar nada, y cuando no estaba ni remotamente de moda, me invitaron a una fiesta en una azotea de moda de Londres en la que me presentaron a un diseñador de sombreros extremadamente de moda, cuyo trabajo, según me contaron, salía a menudo en *Vogue*. El diseñador no mostró ningún interés en conocerme, fue parco hasta un extremo descortés y se marchó rápidamente en busca de otros invitados de la fiesta que estuvieran más de moda. Al cabo de unos minutos, sin embargo, volvió hacia mí con celeridad, el cuerpo entero contorsionado de una forma concebida para transmitir vergüenza y pesar, y me ofreció la disculpa siguiente. «Me tiene que perdonar —me dijo—. Seguramente habrá pensado usted que lo he

tratado con muy mala educación, y seguramente sí que he sido muy maleducado, pero es que, mire, me habían dicho que era usted judío.» Me ofreció esta explicación en un tono que sugería que yo lo iba a entender y a perdonar de inmediato. Nunca en la vida he tenido tantas ganas de decirle a alguien que era judío. Cuando le conté el incidente a Philip, me dijo con gran énfasis: «Exacto. De eso te hablo. Exacto». Así pues, en aquella ocasión fuimos un par de judíos cenando juntos en Londres. Es un recuerdo que me produce orgullo.

Todavía tengo el ajado ejemplar de bolsillo de *El lamento de Portnoy* que leí en 1971, tras cumplir veinticuatro años. Aún no había puesto nunca un pie en Estados Unidos, una tierra mágica que solo conocía por su literatura y su cine. Para mí por entonces América eran *Bonnie y Clyde*, *El graduado*, *A sangre fría*, *La semilla del diablo*, *Bullitt*, *Easy Rider*, *Cowboy de medianoche*, *M*A*S*H*, *Love Story*, *Klute*, *Conocimiento carnal* y *La última película*. En literatura, eran *Hijo nativo*, *El hombre invisible* y *Augie March*. Eran Pynchon, Vonnegut, Morrison, el *Conejo* de Updike, «El nadador» de Cheever, el Yossarian de Joseph Heller y *Lolita* de Nabokov. Mi conocimiento de la vida judía americana procedía exclusivamente de los libros, de Bellow, Malamud y Singer. Así es América para quienes la contemplamos desde fuera: al mismo tiempo muy familiar y una completa desconocida. Al mismo tiempo, la encarnación del poder y la expresión polifacética de la libertad; al mismo tiempo, el Tío Sam y Emma Lazarus. Al mismo tiempo, *The Star-Spangled Banner* y *Blue Suede Shoes* o Louis Armstrong cantando *What a Wonder ful World*. Cuando, siendo forasteros, pisamos por primera vez las calles de Nueva York, creemos reconocerlo todo porque lo hemos visto muchas veces, filmado y fotografiado y televisado y pintado, y sin embargo no nos orientamos y nos perdemos con facilidad. Llevamos en nuestras cabezas la música estadounidense, pero no conocemos las vidas de las personas que crearon esa música, y, si somos amantes de los libros, también llevamos la palabra escrita, sin saber

realmente nada de las experiencias vitales que generaron esas palabras. Sin haber visitado nunca la Ciudad del Viento, me sabía de memoria las primeras líneas de *Augie March*. «Soy americano, nacido en Chicago —Chicago, esa ciudad sombría—, y hago las cosas tal como he aprendido por mi cuenta, a la mía, y por eso voy a hacer esta crónica a mi manera…», así como las igualmente célebres últimas líneas: «En fin, soy una especie de Colón para quienes me rodean, y creo que podéis venir con ellos a esta *terra incognita* inmediata que se despliega bajo todas las miradas. Es posible que haya fracasado en este empeño. También Colón se consideró seguramente un fracasado cuando lo mandaron de vuelta encadenado. Pero eso no demostró que no existiera América». Yo buscaba ayuda, buscaba palabras que me abrieran puertas a las tierras desconocidas que confiaba en que se desplegaran bajo mi mirada, y por eso me aferraba a aquellas palabras, aquellas imágenes y aquellos sonidos. Quizá me enseñarían a hacer lo que me proponía.

En esa América imaginaria e imaginada, *El lamento de Portnoy* cayó como una bomba. ¿«Cascársela»? ¿«Encoñado»? Nunca había leído nada parecido. Recuerdo que me quedé genuinamente estupefacto, no solo por la temática, sino también por el regocijo rapsódico de su tratamiento, por la desnudez desvergonzada del lenguaje, por la franqueza casi fanática de la prosa. Había crecido en la India, donde a la gente ni siquiera se le permitía besarse en las pantallas de cine, y donde los despliegues de afecto eran mal vistos en la vida real, y donde la sexualidad antigua del arte tántrico había sido remplazada ya hacía mucho tiempo por una mojigatería propensa a escandalizarse y de la que yo también era en parte culpable. En mi propia escritura, a menudo he sido reticente a mostrar de forma explícita los detalles de la actividad sexual humana, convencido de que esas cosas están mejor fuera de escena, por así decirlo, aunque sí que hay pasajes donde, cuando los miro con perspectiva, puedo distinguir fácilmente la influencia del señor Roth, de quien Jacqueline

Susann —¡nada menos que Jacqueline Susann!— le dijo a Johnny Carson: «Me gustaría conocerlo, pero no me gustaría darle la mano».

En *Hijos de la medianoche* hay un momento en que la madre del narrador, recordando con cariño a su primer marido, muerto largo tiempo atrás, se está dando placer en el cuarto de baño, sin saber que el *voyeur* de su hijo la está mirando escondido en el cesto de la ropa sucia de la familia. Quizá esta escena sea culpa de Philip Roth. En general, sin embargo, a mis narradores, a diferencia de Alexander Portnoy, siempre les ha costado escribir sobre sexo. En *El último suspiro del Moro*, el narrador intenta describir a sus padres haciendo el amor por primera vez. «Él fue a ella como va un hombre a su perdición, temblando pero resuelto, y es aquí aproximadamente donde me faltan las palabras, de forma que por mí no vais a saber los malditos detalles de lo que ocurrió cuando ella, y luego él, y luego los dos, y después de eso ella, a lo cual él, y en respuesta a lo cual ella, y con eso, y además, y durante un rato, y luego por mucho tiempo, y silenciosamente, y con ruido, y al fin de sus fuerzas, y por fin, y después de eso, hasta que… ¡uf! ¡Chico! ¡Se acabó y ya está!» Este pasaje le debe a Roth mi descubrimiento de que, si necesitas escribir de sexo, has de hacerlo con gracia. En el resto de ese pasaje, lo confieso, fueron mis lecturas de Roth las que me infundieron valor para ser un poco más escandaloso y, lo que es más, para fundir sexo con religión. «¿Ha visto usted alguna vez la polla de su padre, el coño de su madre? Sí o no, no importa, la cuestión es que se trata de lugares míticos, rodeados de tabúes, quítate los zapatos porque es tierra santa, como dijo la Voz del monte Sinaí, y si Abraham Zogoiby estaba interpretando el papel de Moisés, mi madre Aurora, como dos y dos son cuatro, era la Zarza Ardiente.» Gracias, Philip. Los tabúes, me enseñó, están para violarlos. Una lección que en alguna ocasión me ha metido en problemas.

Durante el punto álgido de esos problemas, el furor que siguió a la publicación de *Los versos satánicos*, me acordé

muchas veces de Roth. Me acordé de que, después de publicarse *Goodbye, Columbus*, algunos judíos lo acusaron de antisemitismo, y después de publicarse *Portnoy*, un académico de Cábala (Gershom Scholem) calificó la novela de «peor que los tristemente célebres *Protocolos de los sabios de Sion*». También me acordé de que una de las formas en las que se atacó aquel texto tan radical fue acusarlo de estar tan mal escrito que resultaba ilegible. «Lo más cruel que se puede hacer con *El lamento de Portnoy* —escribió Irving Howe— es leerlo dos veces.» Se trata de una forma de ataque que también me acabaría resultando familiar y que me dolió más que el ataque del ayatolá. Era un alivio saber que Philip Roth había atravesado el mismo fuego.

A pesar de Irving Howe, he vuelto a leer *El lamento de Portnoy*. Cuando lo leí por primera vez, con veintitrés años, le sacaba menos de una década a Alexander Portnoy y todavía guardaba un recuerdo fresco de la angustia de la adolescencia masculina. Lo que me llamó más la atención fue que aquel mundo completamente desconocido, el mundo de un chaval judío de Newark, se parecía mucho al del chaval de Bombay que había sido yo. Con la familia dominante por encima de todo. Mi madre no se parecía a Sophie Portnoy, pero muchas de las madres de mis amigos —hindúes, cristianas, persas— sí que habrían encajado a la perfección en el Newark de Roth. Resultaba extraño, y placentero, encontrar en aquella escritura de tan lejos tantas cosas que me proporcionaban el placer del reconocimiento instantáneo.

Al releer el libro con setenta y un años, ese placer del reconocimiento sigue presente, por mucho que la evocación que hace Roth de la adolescencia ahora me parezca un mensaje de un planeta remoto. Lo más llamativo, sin embargo, es lo implacable del texto. Si hubiera que criticarlo, se podría decir que el tono es siempre el mismo. Sin embargo, ese tono, ese chillido sobrecargado de necesidad, dolor y deseo, esa voz que el mismo Roth dijo que había dejado entonces «que se soltara» por primera vez, nunca se había oído hasta entonces, y todavía hoy, después

de tantos años, conserva su poder. Sí, es escandalosa, pero sí, también sigue volándote la cabeza. Para encontrar hoy en día esa clase de discurso, hay que escuchar a los humoristas de micrófono. Quizá Dave Chappelle sea el hijo afroamericano de Alexander Portnoy.

Releer *Portnoy* y *Goodbye, Columbus* implica también encontrarse con las primeras versiones de lo que se podría llamar *la Amada Rothiana*: Brenda Patimkin, Bubbles Girardi, la *shiksa* rubia objeto de sus fantasías a la que Alex Portnoy llama Sintrampa Nicartón, y por encima de todas Mary Jane Reed, alias la Mona, cuyos apetitos sexuales están a la altura de los de Alex. La Amada Rothiana ha sido objeto de muchas críticas a lo largo de los años, pero el redescubrimiento de aquellos primeros ejemplos de la especie me hizo ver en primer lugar el cariño con que están dibujados, y, en segundo lugar, que las voces masculinas de Roth son de forma obvia y deliberada cronistas no fiables de esas mujeres. Es decir, que podemos relativizar las diatribas de Alex Portnoy y entender que su creador ve a esas mujeres con mucha más profundidad y pasión que Alex. Uno termina de leer *Portnoy* sintiendo un afecto genuino por Alex, un afecto que nace del conocimiento de que su personaje representa una verdad profunda sobre los muchachos y los hombres jóvenes, pero acabamos sintiendo un afecto igualmente profundo por la Mona y también entendiéndola.

Es el humor lo que hace que el libro funcione. Sin humor, tanto Alex Portnoy como la novela en sí resultarían insoportables. Pero hay humor en cada línea, y por eso, en vez de encontrarlo insoportable, lo amamos. Pasado medio siglo, su poder no ha disminuido.

Esto es lo que Philip Roth escribió en *The New Yorker* tras releer *Augie March* de Saul Bellow, que se había publicado quince años antes que *El lamento de Portnoy* y sin duda contribuyó a mostrarle a Roth el camino a su propia obra. «La transformación del novelista que publicó *El hombre en*

suspenso en 1944 y *La víctima* en 1947 en el novelista que publicó *Las aventuras de Augie March* en 1953 es revolucionaria. Bellow lo derriba todo […]. En *Augie March*, una concepción grandiosa, resuelta y libérrima tanto de la novela como del mundo se deshace de toda clase de ataduras autoimpuestas; se subvierten las reglas de la composición para principiantes, y […] el escritor mismo "se sube al tren de la sobreabundancia". […]. Vemos el entusiasmo narcisista por la vida en todas sus formas híbridas que impulsa a Augie March, y también la pasión inagotable por la exuberancia de detalles deslumbrantes que impulsa a Saul Bellow.» Si cambiamos el nombre de Augie March por el de Alexander Portnoy, y *El hombre en suspenso* y *La víctima* por *Deudas y dolores* y *Cuando ella era buena*, y a Saul Bellow por Philip Roth, obtenemos una descripción casi perfecta de la genialidad revolucionaria de *El lamento de Portnoy* y de su extraordinario impacto, sobre todo viniendo de las dos novelas más convencionales que la precedieron. El recurso de hacer que el texto entero fuera una crónica de la sesión o sesiones de Alex con su psicoanalista liberó a Roth. «El teatro de la consulta del psicoanalista —le dijo una vez el autor a David Remnick— estipula que la regla es que no hay reglas, la regla es que no hay inhibiciones, la regla es que no hay ataduras, la regla es que no hay decoro.»

Roth y Bellow, Bellow y Roth. Los dos escritores ya están unidos para siempre, por lo menos en las mentes de los escritores de mi generación. Para ofrecer otra vez la perspectiva de otra parte: para Martin Amis, para Ian McEwan y para mí mismo, hubo dos escritores estadounidenses que no solo fueron quienes nos enseñaron América de forma más clara y brillante —que cogieron la novela judía norteamericana y la transformaron en algo muy parecido a la Gran Novela Norteamericana—, sino que también nos ayudaron a ver con más claridad cómo construir los mundos que estábamos intentando construir.

En aquella época yo estaba pensando mucho en el lenguaje, buscando un inglés que sonara como si no

perteneciera a los ingleses, que pudiera incorporar y representar la algarabía políglota de las calles de la India, y en Roth y Bellow oí aquella energía que yo me estaba afanando por encontrar. También vi la voluntad de usar palabras sin traducir de otro idioma. Cuando leía a Roth, me preguntaba: «¿Acaso todos los estadounidenses saben qué significa que te den un *zetz* en los *kishkes*?». Porque yo lo había tenido que buscar. Por el contexto imaginaba que un *zetz* era doloroso y que los *kishkes* eran vulnerables, pero se me escapaban los detalles exactos. Sin embargo, ahí estaban: palabras yiddish en un texto en inglés, usadas sin remordimientos. Era nuestra forma de hablar inglés en Bombay, salpicándolo de palabras en hindi, urdu, maratí o guyaratí. Y también era nuestra forma de hablar hindi, urdu, maratí o guyaratí, salpicando aquellos idiomas de palabras inglesas cuando nos parecía apropiado. Asimismo, el inglés de la India no se parecía demasiado al inglés británico estándar. Igual que los irlandeses, los antillanos, los australianos y los estadounidenses, los indios habíamos moldeado el idioma inglés para adaptarlo a nuestros intereses. La palabra inglesa que se usa en la India para el acusado de un proceso judicial es *undertrial* («ajuicio»), porque, claro, está *under trial*, siendo sometido a juicio. Tu jefe es tu *incharge*, tu *«acargo»*, de tal manera que los marcianos, si aterrizaran en Bombay, tendrían que decir «llévame con tu *acargo*». Cuando la policía mata a alguien en un tiroteo, decimos que ese alguien ha muerto en un *encounter* («encuentro») policial. Y lamento informarlos de que el acoso sexual se llama *Eve teasing* («molestar a Eva»). Leí *Augie March* y *Portnoy* y entendí que podía usar «mi» inglés, igual que aquellas dos obras maestras usaban «el suyo». Y si quería colar palabras en otros idiomas —*rutputty*, *khalaas*, *shanti*—, no pasaba nada, siempre y cuando dejara claro qué significaban por medio del contexto, para que el lector anglófono pudiera entender, o por lo menos suponer, que *rutputty* significa algo así como «destartalado», *khalaas* significa algo parecido a «acabado» y *shanti* quiere decir «paz». Entendí que el inglés se podía

chutnificar. Fue un momento de verdadera liberación.

También estaba pensando en la forma. Llevo mucho tiempo creyendo que solo existen dos tipos de novela excelente. Una es la que llamo *la novela de todo*, lo que Henry James llamaba *el monstruo donde cabe todo*, es decir, la novela que intenta abarcar la parte más grande posible de la vida. La otra es *la novela de casi nada*, la novela que, por así decirlo, arranca una sola fina hebra narrativa de la cabeza de la diosa y la examina bajo la luz para revelar la verdad. Jane Austen, W. G. Sebald y, de manera muy distinta y en forma de relatos, también Raymond Carver pertenecen a esta segunda categoría. Lo interesante de Bellow y de Roth es que fueron ambos tipos de escritor en distintos puntos de su carrera. Bellow empezó por lo pequeño *(El hombre en suspenso)*; luego hizo los monstruos enormes que se lo tragaban todo *Augie March*, *Herzog*, *Henderson, el rey de la lluvia* y *El legado de Humboldt*, y al final de su vida volvió a las historias pequeñas: *La conexión Bellarosa*, *Un recuerdo que dejo*, *Ravelstein*. En el caso de Roth, los libros enormes que lo abarcaban todo llegaron en forma de racha brillante y tardía —*El teatro de Sabbath*, *Pastoral americana*, *Me casé con un comunista*, *La mancha humana*—, y revelaron que era por lo menos un igual de «la concepción grandiosa, resuelta y libérrima tanto de la novela como del mundo» que representaba la obra de Bellow.

Tendré más cosas que decir de esos libros dentro de poco, pero antes quiero examinar el «periodo intermedio» de Roth, el periodo de sus muchos *alter egos*: David Kepesh, Peter Tarnopol y sobre todo Nathan Zuckerman, que subió a escena por primera vez en *La visita al maestro* y después, igual que *El hombre que vino a cenar* de Kaufman y Hart, ya nunca más se marchó. Aquí cabe una nueva comparación con Bellow. El Moses Herzog de *Herzog* y el Charlie Citrine de *El legado de Humboldt* también son dobles de Bellow. Charlie es una especie de discípulo del poeta Von Humboldt Fleisher, igual que Bellow era una especie de discípulo del hombre que sirvió de modelo para Humboldt, Delmore

Schwartz. Y la historia de *Herzog*, en la que el amigo de Moses le roba a su mujer, refleja lo sucedido en la vida de Bellow durante sus años en el Bard College. (En la novela, el amigo traidor se ha convertido en un tipo con una sola pierna. Tales son los privilegios y las revanchas de la ficción.) Pero quizá nadie haya explorado más y de forma más exhaustiva los matices del *alter ego* literario que Philip Roth.

Sabemos, o deberíamos saber, que la narrativa basada en la autobiografía no es tan fiable como la autobiografía propiamente dicha; que Stephen Dedalus es James Joyce y no lo es; que «Marcel», el narrador de *En busca del tiempo perdido*, es Proust y no lo es, y que la controvertida novela de Nathan Zuckerman *Carnovsky* es *El lamento de Portnoy* y no lo es. Pero como vivimos en una era obsesionada con la autobiografía, existe la simple tendencia a identificar al *alter ego* con el autor. Nadie ha hecho nunca más para fomentar la idea de esa equivalencia, jugar con ella y por fin demolerla que Roth. En uno de sus textos sobre tauromaquia, Hemingway escribe que los mejores toreros son los que más se acercan al toro. Roth, cuando permite que Zuckerman se acerque al toro todo lo que alguien puede acercarse, y que luego se aparte con unas piruetas expertas que impiden que lo pillen los pitones, es indudablemente el maestro de ese arte. Si Zuckerman, Kepesh y Tarnopol empiezan su andadura, o cobran vida, en un punto muy adyacente a su creador, para cuando este termina con ellos, ya se han mudado y llevan vidas completamente independientes, y ese viaje, de los orígenes personales a la autonomía ficticia, se puede denominar el acto de creación.

Roth explora con sutileza las ambigüedades de esa clase de escritura. En *La contravida*, la rabia que siente Henry —el hermano dentista de Nathan Zuckerman— cuando lee el retrato ficticio que Zuckerman ha escrito de él y de su familia le resultará muy familiar a cualquier escritor que haya trabajado muy cerca del toro. Cuando leí *La contravida*, yo estaba en pleno proceso de escribir la novela

que terminaría siendo *Los versos satánicos*, y, quizá un poco influido por mi lectura del libro de Roth, decidí usar un episodio personal, la muerte de mi padre, para crear la escena próxima al final del libro en la que Saladin Chamcha se presenta en el lecho de muerte de su padre. Una vez terminada la novela, aquella escena causó aflicción a mi hermana Sameen, ya que, según me dijo, la había excluido de mi descripción de aquel momento, un momento que era igual de importante para ella que para mí. «Tú no hiciste eso por él —me decía—. Lo hice yo. No te dijo eso a ti. Me lo dijo a mí.» Solo pude contestarle que ella no era un personaje de la novela, una respuesta que no consiguió aplacarla. En aquel momento entendí exactamente cómo se sentía Henry Zuckerman. Tener a un escritor en la familia quizá siempre acabe siendo un desastre para la familia, sobre todo cuando su *alter ego* es tan huraño como Nathan Zuckerman. En el libro parcialmente autobiográfico de Roth *Los hechos* —cuyo título mismo es otro recurso que usa Roth para confundirnos—, el autor invita a Zuckerman a comentar el retrato que ha hecho de su familia «real». Zuckerman le dice que se ha pintado a sí mismo y a su familia demasiado simpáticos. «No lo publiques», le aconseja. En *Los hechos*, se nos sugiere, Roth no está contando la verdad, o por lo menos no la está contando ni la mitad de bien que Zuckerman en las novelas.

Al final, aquella estrategia introspectiva y autorreferencial de imágenes-espejo tenía que agotarse, y está claro que Roth lo sabía. *Operación Shylock* es su libro de transición: por un lado, quizá sea el ejemplo más extremo hasta la fecha de escritura basada en las imágenes-espejo, donde Philip Roth, emergiendo de un colapso provocado por los tranquilizantes, aparentemente el mismo colapso al que se alude en *Los hechos*, descubre que en Israel hay un impostor que usa el nombre de Philip Roth asistiendo al juicio de John Demjanjuk, de Cleveland, que quizá también sea —probablemente sea— el Iván el Terrible de los campos de exterminio nazis, y que ese Roth falso está promoviendo ideas que el Roth de verdad odia,

sobre todo el «diasporismo», una ideología que propone que los judíos deberían abandonar Israel y regresar a Europa antes de que los árabes monten un segundo Holocausto. Europa, le dice el Roth falso a la gente en Israel, es «la patria judía más auténtica que ha existido nunca». Por otro lado, a medida que se desarrolla en la novela el juego de espejos rothiano, cambia la temática. Vemos que Roth empieza a asomarse ya no solo dentro, sino también fuera, a usar el mundo como tema en vez de usarse a sí mismo, o por lo menos, además de usarse a sí mismo, y lo vemos emprender así el gran proyecto de abordar en su ficción los grandes asuntos de su época, en este caso Israel. Este giro al exterior será clave para la era dorada literaria que es su periodo tardío y dará respuesta al problema que afronta Nathan Zuckerman: la pérdida o el agotamiento de su tema.

> Zuckerman había perdido su tema. La salud, el pelo y también su tema. Era como no poder encontrar la postura para escribir. Los materiales con que había construido su narrativa habían desaparecido: su pueblo natal era el paisaje arrasado de una guerra racial, y los hombres que habían sido gigantes para él ya estaban muertos. La gran lucha judía se libraba contra los Estados árabes; aquí se había terminado, en la orilla de Jersey del Hudson, su Cisjordania personal, ahora ocupada por una tribu extranjera. Para Zuckerman no iba a aparecer ningún nuevo Newark, o por lo menos ninguno como el original: no volvería a haber padres como aquellos padres judíos pioneros atiborrados de tabúes, ni hijos como sus hijos atormentados por las tentaciones, ni lealtades, ni ambiciones, ni revelaciones, ni capitulaciones ni choques tan concluyentes. Nunca más volvería a sentir emociones tan tiernas ni un deseo tan grande de escapar. Sin padre ni madre ni patria, ya no era novelista. Ya no era hijo, ya no era escritor. Todo lo que le había dado vida se había extinguido, sin dejarle nada que fuera inconfundiblemente suyo y que por tanto nadie más pudiera reclamar, explotar, ampliar ni reconstruir.

Es en este pasaje de *Zuckerman encadenado* donde alcanzo mi punto de identificación máxima con Philip Roth. También conozco la experiencia de perder un lugar y un pasado y no poder reclamarlos porque ya no están ahí para

reclamarlos; conozco la experiencia de que desaparezca de repente el suelo bajo mis pies, de que no haya terreno al que el arte pueda aferrarse, y de que las cosas que te hicieron querer ser escritor originalmente hayan quedado agotadas y resulte muy difícil encontrar un segundo acto, y también conozco la experiencia de encontrar ese segundo acto no en uno mismo, sino en el mundo en que uno ha vivido a falta de otra alternativa. «En las vidas americanas no hay segundo acto», dijo Fitzgerald, pero la grandeza tardía de Philip Roth refuta esa afirmación, porque Roth, o quizá Nathan Zuckerman, encontró sus nuevos temas a base de alejar su atención de sus orígenes y echar un buen vistazo al presente, en el que se encontraba a falta de alternativa.

El prólogo de la gran trilogía es una novela que mucha gente considera que quizá sea la mejor de Roth, la bulliciosa y asombrosa *El teatro de Sabbath*, que podría haber llevado perfectamente el título alternativo de *Alexander Portnoy se hace mayor*. El anciano marionetista Mickey Sabbath desgrana lo que otro de los personajes denomina «un notable panegírico a la obscenidad». Igual que el joven Portnoy, al viejo Sabbath lo excitan lascivamente los objetos sexuales, que esta vez no son un pedazo de hígado, ni el «sujetador de la gorda de su hermana mayor», sino ropa interior robada de los cajones de una adolescente, o una grabación telefónica de naturaleza sexual, o la blusa que esconde el pecho de una estudiante. Él, o su autor, poseen también la asombrosa fuerza narrativa imparable con la que Portnoy y Roth irrumpieron mucho tiempo atrás en la escena literaria. Es un narrador escandaloso, y a veces casi insoportable, pero lo que tenemos delante ya no es el monologuista juvenil de un solo tono, sino el Roth maduro; lo que tenemos delante no es *David Copperfield*, sino *Grandes esperanzas*. Tanto Mickey Sabbath como la novela que lleva su nombre resultan ser conmovedores y profundos. Mickey Sabbath recordando a su querido hermano mayor, que murió en la Segunda Guerra Mundial; los recuerdos de infancia de

Mickey en la costa de Jersey; Mickey en el cementerio donde está enterrada su familia, eligiendo su tumba, y quizá por encima de todo, Mickey despidiéndose de su amante Drenka… Estas grandes escenas demuestran que Roth ha dejado atrás a Zuckerman y que ahora habla de otra gente además de hablar de sí mismo. Por supuesto, Sabbath tiene algo de Portnoy, y el momento en que, como acto de amor, el marionetista orina sobre la tumba de Drenka y ese acto provoca que lo arreste su hijo policía es un momento del que habría estado orgulloso Alexander Portnoy.

Se ha escrito tanto de la trilogía de obras maestras que vinieron después de *El teatro de Sabbath* —*La mancha humana*, *Pastoral americana* y *Me casé con un comunista*—, y se les han prodigado tantos elogios merecidos, que no añadiré más que un puñado de montículos para intentar contextualizar esa montaña. Baste con decir que Nathan Zuckerman aparece en las tres novelas, pero que ahora está contando historias ajenas, no la suya, y que los individuos cuyas historias cuenta —Coleman Silk, Swede y Merry Levov y Iron Rinn— también llevan la obra de Roth al corazón oscuro de América tal como esta era en el curso de su vida, y que esa época encuentra muchos ecos en la nuestra.

Me casé con un comunista trata del macartismo, y en un momento de la historia de Estados Unidos en que hay dedos poderosos señalando a muchos hombres y mujeres buenos, sobre todo a periodistas, y en que se difama a muchos hombres y mujeres buenos llamándolos «enemigos del pueblo», la fuerza destructiva de la política del miedo rojo se puede leer fácilmente como metáfora del presente.

La mancha humana tiene como tema el hecho de cruzar la barrera del color, de hacerse pasar por blanco, que ha sido un tema presente en la literatura norteamericana ya desde *La tragedia de Wilson Cabezahueca* de Mark Twain, pasando por los relatos de Langston Hugues «Passing» y «Who's Passing for Who?», hasta *Imitación de la vida* de Fanny Hurst, que trata de una chica negra de piel clara

llamada Peola, con cuyo nombre juega Toni Morrison en el personaje «Pecola», la chica negra de *Ojos azules* enloquecida por sus sueños imposibles de belleza blanca. Douglas Sirk adaptó al cine en 1959 *Imitación de la vida*, con la historia muy cambiada pero sin que dejara de tratar del tema de hacerse pasar por blanco, protagonizada por Lana Turner y Susan Kohner, que hace de «Sarah Jane», es decir, de Peola con el nombre cambiado.

Con el personaje de Coleman Silk, ese poderoso académico que vive la vida como judío norteamericano, Philip Roth alude al caso real de Anatole Broyard, que, como ha dicho Henry Louis Gates, «nació negro y se hizo blanco». Broyard era un hombre de éxito, sexualmente atractivo y a menudo antinegro, que había atacado el libro de James Baldwin *El blues de Beale Street* de la siguiente manera: «Si tengo que leer una descripción más de la basura que se amontona en las calles de Harlem, quizá termine prescindiendo de todo protocolo y preguntando de quién es esa basura». Henry Louis Gates también cita a un colaborador de Broyard, Evelyn Thornton, que recordaba la reacción de Broyard en una ocasión en que le había pedido dinero un hombre negro borracho. Furioso, comentó: «Miro Nueva York y me pregunto: si no hubiera negros en esta ciudad, ¿se perdería algo?». (En *La mancha humana*, el Coleman Silk de Roth también es acusado de prejuicios raciales contra los negros.) La elección que hace Roth de estos elementos tan oscuros, tanto reales como ficticios, que luego transformará en arte, le proporciona una vía de entrada al tema de la raza en Estados Unidos, un tema que sigue estando en el centro mismo del relato norteamericano.

Y si *La mancha humana* trata de la raza, entonces *Pastoral americana* afronta las consecuencias en Estados Unidos de la guerra de Vietnam y del ascenso, motivado en parte por el movimiento pacifista, de un radicalismo americano que a menudo asumió la forma de un terrorismo doméstico violento e incluso asesino. Hoy en día, cuando la mayoría de los actos terroristas de Estados Unidos los lleva

a cabo gente blanca armada hasta los dientes, el retrato que hace Roth del terrorista Merry Levov tiene una resonancia mayor que nunca. *Pastoral americana*, quizá el relato de Roth más centrado en «asuntos públicos», trata entre otras cosas de las acciones con bombas de los llamados Weathermen o miembros del Weather Underground, así como de los disturbios de Newark de 1967, los Panteras Negras, el juicio de Angela Davis y la figura de Garganta Profunda (tanto el informante por entonces anónimo de Woodward y Bernstein, posteriormente identificado como el director asociado del FBI Mark Felt, como la película porno protagonizada por Linda Lovelace). Una vez más, es imposible no oír ecos contemporáneos. Ahora que la presente administración habla tan a menudo de los supuestos intentos de socavar al Gobierno que lleva a cabo el «Estado profundo», la historia de «Garganta Profunda», un hombre situado en el centro mismo del Estado profundo que hizo justamente eso durante la presidencia de Nixon, nos recuerda que puede haber situaciones en que la lealtad al país vaya antes que la lealtad al presidente.

Estos libros transformaron mis ideas sobre Philip Roth. Hasta que los leí, confieso que en el debate RothBellow yo había colocado a Bellow un poco por encima de Roth, un peldaño más arriba en la parte superior de la escalera; mi idea era que los mejores libros de Bellow eran un poco más ambiciosos, más capaces de tragarse el mundo, más grandes. La trilogía acalló para siempre esa línea de argumentación. Siempre he creído que vivimos en una época en que los acontecimientos públicos se infiltran de forma tan directa en nuestras vidas privadas que ahora la literatura necesita mostrarnos cómo funciona ese fenómeno, el hecho de que las novelas ya no puedan ser crónicas de vidas completamente privadas, como lo fueron *Orgullo y prejuicio* o *Madame Bovary*. En mi obra he intentado a menudo encontrar los puntos de intersección en que mi debate interior se cruzaba con el debate público que me rodeaba, y ver a Philip Roth escribir en esa vena me resultó y sigue resultándome excitante e inspirador.

Ese es el Philip Roth que con *La conjura contra América* terminó siendo una especie de profeta, una Casandra de nuestra época, advirtiéndonos de lo que se avecinaba, y, como Casandra, sin que nadie lo tomara en serio. La primera vez que leí *La conjura contra América*, con su imaginativa historia alternativa donde llega a la presidencia el célebre aviador Charles Lindbergh, demagogo populista, aislacionista radical, racista y antisemita, un hombre al que le resulta fácil establecer un acuerdo con Adolf Hitler y que revela, en su triunfo electoral, la parte más sórdida de los prejuicios americanos, recuerdo que pensé que no me lo creía, que era demasiado extremo; en suma, que no podría suceder aquí. Pero aquí estamos, con una celebridad de presidente que es un demagogo populista, un aislacionista que está poniendo tarifas y aranceles a la mayor parte del mundo, un hombre cuyas dianas culturales (LeBron James, Don Lemon, Maxine Waters) son muy a menudo gente de color, y cuya administración ha desatado, entre su base política, una avalancha de racismo; un hombre a quien le ha resultado fácil hacerse compinche del tirano asesino Vladimir Putin, y cuyos seguidores, algunos de los cuales llevan camisetas que dicen *Prefiero ser ruso que demócrata*, están ciertamente revelándonos lo oscuros y gigantescos que siguen siendo los peores prejuicios (y la estupidez) de Estados Unidos. Para usar la descripción que hace R. D. Laing de la esquizofrenia, Estados Unidos se ha convertido en un «yo dividido» radicalmente, y Roth, escritor fascinado ya desde *Portnoy* por el psicoanálisis, nos ofrece en ese libro el análisis más certero de nuestra realidad dividida. Ese es el destino accidental de Philip Roth: empezar como revolucionario literario y terminar, después de un periplo largo, extraño e incansablemente interesante, como profeta político. Solo podemos agachar la cabeza ante semejante carrera, expresando al mismo tiempo nuestro profundo pesar porque ha resultado que con esa obra profética de hace catorce años dio en el clavo, y también porque ya no está con nosotros para ayudarnos a decidir qué hacemos a partir de ahora.

KURT VONNEGUT Y *MATADERO CINCO*

Leí por primera vez *Matadero Cinco* en 1972, tres años después de que se publicara y tres años antes de publicar yo mi primera novela. Tenía veinticinco años. 1972 fue el año de los Acuerdos de Paz de París, que se suponía que habían de poner fin la guerra de Vietnam, aunque la ignominiosa retirada final de los estadounidenses —los helicópteros llevándose a gente del tejado de la embajada de Estados Unidos de Saigón— no tendría lugar hasta tres años más tarde.

Menciono Vietnam porque, aunque *Matadero Cinco* trata de la Segunda Guerra Mundial, Vietnam también está presente en sus páginas, y los sentimientos de la gente sobre este último conflicto tuvieron mucho que ver con el enorme éxito de la novela. Ocho años antes, en 1961, Josep Heller había publicado *Trampa 22*, en el mismo año en que el presidente Kennedy iniciaba la escalada de la participación de Estados Unidos en el conflicto de Vietnam. *Trampa 22*, igual que *Matadero Cinco*, era una novela sobre la Segunda Guerra Mundial que cautivaría a unos lectores que tenían muy presente una guerra distinta. En aquella época yo vivía en Gran Bretaña, que no había enviado soldados a combatir en Indochina pero cuyo Gobierno apoyaba el esfuerzo bélico estadounidense, y por tanto, durante mi paso por la universidad, y en años posteriores, también estuve involucrado en el debate sobre la guerra y en las protestas en su contra. No leí *Trampa 22* en 1961, porque solo tenía catorce años. De hecho, leí tanto *Matadero Cinco* como *Trampa 22* el mismo año, once más tarde.

Hasta que los leí no se me había ocurrido que las novelas antibélicas pudieran ser graciosas además de serias.

Trampa 22 es descacharrante, una verdadera comedia bufonesca. Ve la guerra como una locura y el deseo de escapar de los combates como la única postura cuerda. El tono de su voz es de farsa sarcástica. *Matadero Cinco* es distinta. Está llena de comedia, como todo lo que escribió Kurt Vonnegut, pero no ve la guerra como una astracanada. Ve la guerra como una tragedia a la que quizá solo podamos mirar a los ojos a través de la máscara de la comedia. Vonnegut es un comediante de cara triste. Si Joseph Heller es Charlie Chaplin, entonces Kurt Vonnegut es Buster Keaton. Su tono de voz predominante es la melancolía, el tono de un hombre que ha presenciado unos horrores tremendos y ha vivido para contarlos. Los dos libros, sin embargo, tienen una cosa en común: ambos son retratos de un mundo que ha perdido la cabeza, donde se manda a niños a hacer el trabajo de los hombres y a morir.

En calidad de prisionero de guerra, con veintidós años —es decir, tres años más joven que yo cuando leí su historia—, Vonnegut estuvo en la ciudad de Dresde, famosa por su belleza, encerrado con otros estadounidenses en el *Schlachthof-Fünf*, que antes de la guerra se había usado como matadero de cerdos, y por tanto fue testigo accidental de una de las mayores matanzas de seres humanos de la historia, el bombardeo de Dresde, que arrasó la ciudad entera. Las bombas incendiarias estuvieron cayendo entre el 13 y el 15 de febrero de 1945.

En su novela, Vonnegut nos cuenta que durante aquel ataque murieron en Dresde más de ciento treinta y cinco mil personas. En comparación, más de setenta mil personas morirían a raíz de la bomba atómica llamada Little Boy que caería el 6 de agosto de aquel mismo año en Hiroshima. Aproximadamente sesenta mil personas más morirían como resultado de la bomba llamada Fat Man que se lanzó tres días más tarde sobre Nagasaki. El bombardeo de Dresde, aseguraba Vonnegut, era un horror aproximadamente equivalente a los horrores de Hiroshima y Nagasaki combinados.

La cifra de muertos en Dresde que nos da Vonnegut ha

resultado no ser fiable. Hoy en día se calcula que debieron de morir allí más de veinte mil personas, quizá incluso veinticinco mil. Lo cual no es Hiroshima más Nagasaki, aunque sí es lo bastante terrible.

Es lo que hay.

Hasta que releí hace poco *Matadero Cinco*, no me acordaba de que la famosa coletilla «es lo que hay» se usa exclusivamente en el libro como comentario sobre la muerte. A veces hay una frase de una novela, o de una obra de teatro, o de una película, que consigue cautivarnos hasta el punto de escaparse de la página y adquirir una vida independiente. Algo así ha pasado con la coletilla «es lo que hay». El problema es que, cuando una expresión experimenta esta clase de traslación, se pierde el contexto original. Sospecho que mucha gente que no ha leído a Kurt Vonnegut conoce la expresión «es lo que hay», pero esa gente, y sospecho que también mucha otra que *sí* ha leído a Kurt Vonnegut, piensa en la expresión como en una especie de comentario resignado sobre la vida. La vida casi nunca resulta ser como esperan los vivos y, por tanto, «es lo que hay» viene a ser una de las formas en que nos encogemos verbalmente de hombros y aceptamos lo que nos trae la vida. Pero ese no es su propósito en *Matadero Cinco*. «Es lo que hay» no es una forma de aceptar la vida, sino de afrontar la muerte. Aparece en el texto cada vez que muere alguien, y solo cuando muere alguien.

También es profundamente irónica. Debajo de la apariencia de resignación hay una tristeza para la que no existen palabras. Es la actitud de la novela entera, y también es lo que ha provocado que en muchos casos la gente la malinterprete. No estoy sugiriendo que *Matadero Cinco* fuera mal recibida. Su recepción fue en su mayor parte positiva; ha vendido cantidades enormes de ejemplares; la Modern Library la situó en el número dieciocho de las cien mejores novelas en inglés del siglo XX; también aparece en una lista parecida que publicó la revista *Time*. Hay, sin embargo, quienes la han acusado del pecado de «quietismo», de aceptación resignada de las cosas, e

incluso, según Anthony Burgess, de «evadirse» de las peores cosas del mundo. En parte esto es culpa de la frase «es lo que hay», y a juzgar por esas críticas me queda claro que el novelista británico Julian Barnes tenía razón cuando escribió en su libro *Una historia del mundo en diez capítulos y medio* que «la definición de ironía es: lo que la gente no capta».

Kurt Vonnegut es un escritor profundamente irónico al que a veces se ha leído como si no lo fuera. Esa malinterpretación no se ciñe al «es lo que hay», sino que tiene mucho que ver con los habitantes del planeta Tralfamadore. Por mi parte, soy un gran fan de los tralfamadorianos, que se parecen a desatascadores de retretes, empezando por su emisario mecánico Salo, que en una novela anterior de Vonnegut, *Las sirenas de Titán*, aparecía naufragado en Titán, una luna del planeta Saturno, necesitado de una pieza de recambio que le faltaba a su nave. Y aquí entra un tema clásico en Vonnegut, que es el del libre albedrío, expresado como artefacto cómico de ciencia ficción. En *Las sirenas de Titán* nos enteramos de que los tralfamadorianos han manipulado la historia entera de la especie humana a fin de enviar mensajes de gran tamaño a su emisario Salo y de conseguir que nuestros antepasados primitivos desarrollaran una civilización capaz de construir la pieza de recambio. Stonehenge y la Gran Muralla china son algunos de los mensajes de Tralfamadore. Stonehenge decía: «Nos estamos dando prisa para tener la pieza de recambio lo antes posible». La Gran Muralla china decía: «Ten paciencia. No nos hemos olvidado de ti». El Kremlin significaba: «Te podrás marchar antes de lo que crees». Y el Palacio de la Liga de las Naciones de Ginebra, Suiza, significaba: «Haz las maletas y prepárate para partir en breve».

Los tralfamadorianos, por lo que descubrimos en *Matadero Cinco*, perciben el tiempo de forma distinta. Ven que el pasado, el presente y el futuro existen de forma simultánea y eterna y que están simplemente ahí, fijos, eternos. Cuando el personaje principal de la novela, Billy

Pilgrim, que ha sido secuestrado y llevado a Tralfamadore, «se desprende del tiempo» y empieza a experimentar la cronología igual que los tralfamadorianos, entiende por qué a sus secuestradores les resulta cómica la idea del libre albedrío.

Parece obvio, al menos para este lector, que aquí está operando una inteligencia irónica maliciosa; que no hay razón para suponer que el rechazo del libre albedrío que llevan a cabo unos alienígenas con pinta de desatascadores de retretes es un rechazo esgrimido también por su creador. Resulta perfectamente posible, y quizá incluso razonable, leer toda la experiencia tralfamadoriana de Billy Pilgrim como un fabuloso desorden traumático provocado por sus experiencias de guerra; como algo que «no es real». Vonnegut deja esa cuestión abierta, como hacen los buenos escritores. Esa indeterminación es el espacio donde se permite al lector sacar sus propias conclusiones.

Todo lector de Vonnegut sabe que se vio atraído constantemente por la investigación del libre albedrío, de lo que este podía ser y de cómo podía o no funcionar, y también que llegó a ese tema desde muchos ángulos distintos. Muchas de sus reflexiones nos las presenta en forma de obras de su *alter ego* ficticio, Kilgore Trout.

Por Kilgore Trout siento un amor tan profundo como el que siento por los habitantes del planeta Tralfamadore. Incluso tengo un ejemplar de la novela de Kilgore Trout *Venus en la concha*, en la cual el escritor Philip José Farmer cogió un relato de Trout escrito por Vonnegut y lo expandió hasta darle longitud de novela. *Venus en la concha* trata de la destrucción accidental de la Tierra a manos de unos burócratas universales incompetentes y del intento que lleva a cabo el único superviviente humano de encontrar respuestas a la supuesta Pregunta Última. En este sentido, Kilgore Trout sirvió de inspiración a la célebre serie *Guía del autoestopista galáctico* de Douglas Adams, en la que, quizá lo recuerden ustedes, la Tierra ha sido demolida por los vogones para hacer sitio a una autopista de circunvalación y el último humano vivo, Arthur Dent, va en

busca de respuestas. Al final, el superordenador Pensamiento Profundo le revela la respuesta al sentido de la vida, el universo y todo lo demás, que es «42». El problema sigue siendo cuál es la pregunta.

En la novela de Vonnegut *El desayuno de los campeones* aparece otro relato de Kilgore Trout, *Por fin se puede contar*, escrito en forma de carta que le dirige Dios al lector de la historia. Dios explica que la vida entera ha sido un largo experimento. La naturaleza del experimento era la siguiente: introducir en un universo por lo demás determinista a una sola persona provista de libre albedrío y ver qué uso le da, en una realidad donde todos los demás seres vivos siempre han sido, son y serán máquinas programadas. A lo largo de la historia todo el mundo ha sido un robot; los padres del único individuo dotado de libre albedrío y todos sus conocidos también son robots, y, de hecho, también lo es Sammy Davis Jr. El individuo con libre albedrío, explica Dios, eres TÚ, el que lee la historia, y para ser sinceros el experimento no ha salido muy bien, y por eso a Dios le gustaría ofrecerte una disculpa. Fin.

Vale la pena añadir un detalle más. A lo largo de las muchas obras de Kurt Vonnegut en que aparece Kilgore Trout, todo el mundo lo describe constantemente como el peor escritor del mundo, cuyos libros son fracasos totales, y como objeto de una indiferencia completa e incluso despectiva. Se nos pide que lo veamos al mismo tiempo como un genio y como un tonto. Esto no es accidental. Su creador, Kurt Vonnegut, era a la vez el más intelectual de los autores lúdicos de fantasía y el más lúdicamente fantasioso de los intelectuales. Lo horrorizaba la gente que se tomaba las cosas demasiado en serio, pero al mismo tiempo lo obsesionaba reflexionar sobre las cosas más serias, tanto filosóficas (el libre albedrío) como letales (el bombardeo de Dresde). Esta es la paradoja de la que nacen sus oscuras ironías. Nadie que jugueteara tan a menudo y de tantas maneras distintas con la idea de libre albedrío, o a quien le importaran de forma tan profunda los muertos, puede describirse como fatalista, ni como quietista, ni como

persona resignada. Sus libros debaten sobre la idea de libertad y lloran a los muertos, de la primera página a la última.

En la misma época en que leí por primera vez *Matadero Cinco* y *Trampa 22*, leí también otra novela de temática parecida. Me refiero a *Guerra y paz*, que es más larga que los libros de Heller y Vonnegut juntos y no tiene nada de comedia. Tras leer por primera vez con veinticinco años la obra maestra de Tolstói, llegué a la siguiente conclusión: me había encantado la paz y había odiado la guerra. Me habían fascinado las historias de Natasha Rostova, el príncipe Andréi y Pierre Bezújov, mientras que las descripciones extremadamente largas de combates, y sobre todo de la batalla de Borodinó, me habían resultado, francamente, bastante aburridas. Cuando leí *Guerra y paz* unos treinta años más tarde, descubrí que ahora sentía justamente lo contrario. Su descripción de los hombres en guerra, pensé, nunca se había superado, y la grandeza de la novela se tenía que buscar en aquellas descripciones, y no en los más convencionales relatos de los personajes principales. Me encantó la guerra y odié la paz.

Al releer *Matadero Cinco*, también me encontré con que había cambiado mi valoración del texto. De joven me fascinaban la ciencia ficción y la fantasía, buscaba revistas con nombres tipo *Galaxy*, *Astounding* o *Amazing*, y no solo me atraía la obra de los gigantes del cruce de géneros como Kurt Vonnegut, Ray Bradbury, Isaac Asimov, Ursula K. Le Guin y Arthur C. Clarke —además de Mary Shelley y Virginia Woolf, cuyos libros *Frankenstein* y *Orlando* son miembros honorarios del canon—, sino también la de los maestros de la ciencia ficción dura: James Blish, Frederik Pohl y C. M. Kornbluth, Clifford D. Simak, Katherine MacLean, Zenna Henderson y L. Sprague de Camp. Enfrentado en mi juventud a la obra maestra de Vonnegut, reaccioné sobre todo a los aspectos de ciencia ficción del libro. Leerlo de nuevo me supuso descubrir la belleza humana de los pasajes sin ciencia ficción, que constituyen la mayor parte del libro.

La verdad es que *Matadero Cinco* es una gran novela realista. Su primera frase es: «Todo esto sucedió, más o menos». En ese primer capítulo sin ficción, Vonnegut nos cuenta lo mucho que le costó escribir el libro y lo mucho que le costó lidiar con la guerra. Nos dice que sus personajes eran personas reales, aunque les cambió los nombres a todos. «Es verdad que a un conocido mío le pegaron un tiro por coger una tetera que no era suya. Y es verdad que otro conocido amenazó con contratar a asesinos a sueldo para que mataran a sus enemigos personales cuando terminara la guerra.» Y más tarde, cuando sus personajes, los de los nombres cambiados, llegan a *Schlachthof-Fünf*, el Matadero Cinco, al que no ha cambiado el nombre, nos recuerda que estuvo ahí con ellos, sufriendo como uno más.

> Billy miró el interior de la letrina. Los lamentos venían de allí dentro […]. Un americano que estaba cerca de Billy se lamentó de que había excretado todas sus entrañas salvo los sesos. Al cabo de un momento dijo: «Ya salen, ya salen». Se refería a los sesos.
>
> Ese era yo. Yo mismo. Ese era el autor de este libro.

En un momento dado, Vonnegut cita una conversación que tuvo con un cineasta llamado Harrison Starr, que adquiriría un modesto renombre en calidad de productor ejecutivo de la película sobre los hippies norteamericanos de Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, famosa por ser un tremendo fracaso comercial.

> [Harrison Starr] enarcó las cejas y preguntó:
>
> —¿Es un libro contra la guerra?
>
> —Sí —dije—. Supongo.
>
> —¿Sabes lo que le digo a la gente cuando oigo que están escribiendo libros contra la guerra?
>
> —No. ¿Qué les dices, Harrison Starr?
>
> —Les digo: «¿Y por qué no escribes un libro contra los glaciares?».
>
> Lo que quería decir, por supuesto, era que siempre habría guerras, y que eran tan fáciles de impedir como los glaciares. Y estoy de acuerdo con él.

La novela de Vonnegut trata de eso, de la inevitabilidad de la violencia humana, y de su efecto sobre los seres humanos no especialmente violentos que se ven atrapados en ella. Vonnegut sabe que la mayoría de los seres humanos no son especialmente violentos. O no más violentos que los niños. Si le das una ametralladora a un niño, lo más seguro será que la use. Lo cual no quiere decir que los niños sean especialmente violentos.

La Segunda Guerra Mundial, tal como nos recuerda Vonnegut, fue una cruzada de los niños.

Billy Pilgrim es un adulto al que Vonnegut otorga la inocencia de un niño. No es especialmente violento. No hace nada terrible en la guerra, ni en su vida de preguerra ni en la de posguerra, ni tampoco en su vida en el planeta Tralfamadore. Parece desquiciado y se lo considera en general un loco o bien medio corto de luces. Pero comparte una característica con muchos de los personajes de la carrera de Vonnegut, que es la característica que nos permite simpatizar con él, y de esa manera sentir los horrores que él siente.

Billy Pilgrim es un personaje al que se quiere.

Si no se lo pudiera querer, el libro resultaría insoportable. Una de las grandes preguntas que afrontan todos los autores que están obligados a lidiar con la atrocidad es: ¿acaso es posible hacerlo? ¿Acaso no hay cosas que son tan poderosas y terribles que están más allá del poder descriptivo de la literatura? Todo escritor que ha afrontado el desafío de escribir sobre la Segunda Guerra Mundial —y también sobre la guerra de Vietnam, de hecho — ha tenido que plantearse esa pregunta. Todos han decidido que habían de llegar a la atrocidad de forma oblicua, por así decirlo, no hacerle frente de cara; porque sería insoportable.

Günter Grass, en *El tambor de hojalata*, usaba el surrealismo como vía de entrada. Su personaje Oskar Matzerath, que deja de crecer porque es incapaz de hacer frente a la realidad adulta de su época, es una modalidad de fabulista que permite al autor penetrar en los horrores. Y el

pequeño Oskar, tañendo los redobles de la historia con su tambor de hojalata, es, igual que Billy Pilgrim, que se ha desprendido del tiempo, un personaje al que se quiere. También está, tal como nos dice la primera línea de *El tambor de hojalata*, recluido en un manicomio. Desde bandos opuestos, el alemán y el americano, esos dos niños-hombres desquiciados nos proporcionan los mejores retratos de los que disponemos de la locura de su época. Igual que Grass, Kurt Vonnegut combina el surrealismo que se ha convertido en la realidad de sus personajes con una ternura distante, casi pasmada, que hace que el lector les coja cariño aun cuando van dando tumbos incompetentes por la vida.

Quizá sea imposible detener las guerras, igual que es imposible detener los glaciares, pero sigue valiendo la pena encontrar la forma y el lenguaje que nos recuerdan lo que son. Vale la pena llamarlas por su nombre verdadero. Eso es el realismo.

Matadero Cinco también es una novela lo bastante humana como para permitir, cuando se terminan los horrores de los que trata, que sobreviva una posibilidad de esperanza. Su último pasaje describe el final de la guerra y la liberación de los prisioneros, entre ellos Billy Pilgrim y el propio Vonnegut. «Y en alguna parte de allí era primavera», escribe Vonnegut, y en ese último momento del libro, los pájaros empiezan a cantar de nuevo. Esa jovialidad a pesar de todo es la nota característica de Vonnegut. Puede que sea, como ya he sugerido, una jovialidad bajo la cual se esconde un gran dolor. Pero aun así es jovialidad. La prosa de Vonnegut, aun cuando trata del horror, silba una melodía risueña.

Más de cincuenta años después de publicarse, y setenta y cuatro después de que Vonnegut estuviera dentro del Matadero Cinco durante el bombardeo de Dresde, ¿qué nos puede decir su gran novela?

No nos dice cómo detener las guerras.

Nos dice que las guerras son el infierno, que es algo que ya sabíamos.

Nos dice que la mayoría de los seres humanos no están tan mal, salvo los que sí, lo cual es una información valiosa. Nos dice que la naturaleza humana es la única gran constante de la vida en la Tierra, y nos muestra de una forma genuina y preciosa la naturaleza humana no en su mejor versión ni tampoco en la peor, sino como es casi siempre, la mayor parte del tiempo, incluso en los momentos más terribles.

No nos dice cómo llegar al planeta Tralfamadore, pero sí nos explica cómo comunicarnos con sus habitantes. Lo único que necesitamos hacer es construir algo de gran tamaño, como las pirámides o la Gran Muralla china. Quizá el muro que cierto individuo al que no nombraré está intentando construir entre Estados Unidos y México será leído en Tralfamadore como un mensaje urgente. La persona que quiere construir el muro no sabrá qué significa ese mensaje. Porque será un peón, manipulado por un poder mayor que el suyo para enviar el mensaje en este momento de gran emergencia.

Y espero que el mensaje diga: «Ayuda».

LAS NOVELAS DE SAMUEL BECKETT

A mis ojos, Samuel Beckett siempre ha sido novelista primero y autor teatral después, aunque admito que esta opinión quizá sea consecuencia de mi cronología beckettiana personal. Leí las novelas de Beckett antes de ver ninguna de sus obras, de forma que cuando me encontré a los vagabundos existencialistas de *Godot* Didi y Gogo los vi a través del prisma, por así llamarlo, de sus compinches novelescos, y por tanto adiviné de inmediato que el Godot al que estaban esperando era la muerte, dado que la muerte es el gran espantajo al que hacen frente muchos de los personajes de las novelas, entre los estertores finales de la vida, entre sus últimas sonrisas y eructos y sus charlas inanes desesperadas y crucificadas, que operan en lugar de tramas.

Cuando iba a la universidad, rebuscar en las librerías era mi sustento mismo. Nunca estudié Literatura Inglesa, pero como me encantaban los libros me zambullía en las bibliotecas y librerías como si fuera un muerto de hambre, zampando todo lo que se me ponía a tiro. Emprendía largas rachas de lecturas idiosincráticas, experimentando con la capacidad de la literatura para alterar la mente, en una época en la que muchos de mis contemporáneos estaban probando otras llaves menos verbales para abrir las puertas de la percepción. Durante un tiempo leí ciencia ficción, hasta que un día, como si alguien hubiera quitado un tapón, perdí el interés en ella y la dejé. Vino entonces una adicción a la literatura norteamericana (no solo a los Huck Finn y las ballenas blancas del canon, sino también a las creaciones más extrañas de Pynchon, John Gardner y John Hawkes). Luego llegó Borges, cuyas *Ficciones* operaron un cambio importante en mi mente y me dieron ganas de leer todo lo

demás que hubiera salido publicado en las austeras ediciones en tapa blanda de la editorial John Calder. Cautivado por los gustos elitistas del sello Calder, descubrí *La celosía* de Alain Robbe-Grillet, seguida de muchos otros *nouveaux romanciers*, y así, en un día de verano, llegué a Beckett, como no podía ser de otro modo, pasando por Francia. Primero me hice con un ejemplar de *Molloy*, y después con los otros dos volúmenes de la trilogía, *Malone muere* y *El innombrable*, en Bowes & Bowes, una librería de Cambridge situada en el extremo norte de King's Parade, mi lugar favorito para escarbar, y es que a su nombre solo le faltaba una pareja de erres (que yo le añadía mentalmente con generosidad ortográfica lúdica) para ser un anagrama de *Browse & Browse*, «escarbar y escarbar».

Era 1966 y yo todavía no tenía diecinueve años, con lo cual la muerte y yo éramos simples conocidos que se saludaban con la cabeza. En otras palabras, había visto alguna vez a la muerte de lejos, pero todavía no nos habían presentado oficialmente. Recordaba un día en la Cathedral School de Bombay, alrededor de 1958, en que todas las puertas y ventanas que daban al patio interior se habían cerrado a cal y canto para que no pudiéramos ver el vehículo que entraba por la puerta de atrás para llevarse el cadáver de un niño de mi edad llamado Jimmy King. Hubo un día en el King's College de Cambridge en que se propagó rápidamente el rumor de la muerte por sobredosis, muerte por *mal viaje de ácido*, de uno de mis compañeros de primer curso. También en mi vida familiar la muerte seguía siendo una abstracción. Mis abuelos maternos todavía vivían. El padre de mi padre había muerto antes de que yo naciera, así que para mí era una simple fotografía. La madre de mi padre, muy enferma, se había venido a vivir con nosotros cuando yo tenía unos tres años, y había aguantado que yo jugara con ella a los médicos, con estetoscopio incluido, levantándose de su lecho cuando yo se lo mandaba irresponsablemente para renquear dolorosamente de un lado a otro de la habitación de cortinas cerradas. Pero luego se había marchado para volverse a su casa de la Delhi

antigua, y al morirse allí poco después, su muerte había sido un evento invisible y acaecido en otro lugar que un niño podía aprender a descartar con facilidad; no había sido mucho peor que despedirse de nosotros con la mano en la Estación Central de Bombay para alejarse soltando bocanadas de vapor al anochecer en el tren del correo.

Se podría decir que la muerte para mí todavía era una palabra sacada de un libro. Todavía no había lavado el cadáver bajo y corpulento de mi padre, ni me había despedido en voz baja del cuerpo boquiabierto de la primera mujer a la que había amado, ni tampoco había llorado de rabia cuando las circunstancias me habían negado el derecho a comparecer junto a la tumba de mi madre. Por tanto, todavía me sentía inmortal, y los inmortales tratan de forma distinta el tema de la mortalidad, sabiéndose inmunes a esa extraña aflicción incurable. Por tanto, cuando de joven afronté por primera vez esos textos que tratan con tanta intensidad con la cuestión del final que todos afrontamos, eso que Henry James llamó *esa cosa distinguida*, pero que en Beckett siempre carece groseramente de distinción, como una sórdida caída de culo compuesta de flatulencias, impotencia y humillación, experimenté los libros, su feroz lanzamiento de bloques inmensos de prosa indiferenciada hacia la muerte, como relatos esencialmente fabulosos y fantásticos, narrados por las voces de unos fantasmas bufonescos. En suma, los viví como comedias, y de hecho lo son, son comedias, aunque no de la clase que por entonces imaginé. Son más oscuras, y, sí, incluso heroicas; porque por mucho que esa comedia se burle de los héroes, les baje los calzoncillos y les estrelle pasteles de crema en la cara, sigue existiendo, en la comedia de esos personajes rotos que garabatean, una vaharada rancia de heroísmo oloroso. Algunas de estas cosas, cuando mi juicio era inmaduro, solo las percibí a medias o bien no conseguí entenderlas en absoluto. Sin embargo, por el simple hecho de no tener una reacción lúgubre a una obra que lleva la lobreguez puesta como si fuera esa camiseta favorita que no lavas nunca, por

lo menos acerté a medias en algo.

Revisitar esos libros comporta tener que responder, prontamente y con franqueza, a la cuestión de la dificultad, porque no hay forma de evitarla: se trata de unos libros difíciles. Un dolor de cabeza después de la lectura no sería, o por lo menos no lo sería en todos los casos, una respuesta inapropiada. Aunque, para ser justos, habría que añadir que hay dolores de cabeza que parecen valer la pena, dolores de cabeza que se conceden a cambio de obtener algo de valor, y que el dolor de cabeza beckettiano es un pálpito que pertenece a esta modalidad satisfactoria. Por ejemplo, en *El innombrable* se dice esto: «Quizá estén ahí, en alguna parte, las palabras que cuentan, en lo que acaba de decir, las palabras que tocaba decir; no necesitan ser más que unas cuantas. Dicen ellas, hablando de ellas, para hacerme pensar que soy yo quien está hablando. O bien yo digo ellas, hablando de Dios sabe qué, para hacerme pensar a mí mismo que no soy yo quien habla. O bien hay silencio», y más por el estilo, ya me entienden ustedes; empieza el dolor de cabeza, pero también una conciencia de la belleza, de algo que se dice y que se dice con dificultad porque no es fácil de decir, y decir algo difícil no carece de importancia, y es que en estos tiempos en que estamos todos tan consentidos, vivimos demasiado enamorados, casi perdidamente enamorados, de la facilidad.

Hay libros en los que el discurso directo se despoja de la distinción de las comillas de cita, en los que dividir el texto en párrafos parece un lujo que el autor no puede permitirse, en los que una frase puede alargarse tres páginas o incluso más, de tal forma que, cuando otras frases más breves revelan que el autor está familiarizado con la concisión, el lector se siente o puede sentirse empujado a la irritación, o por lo menos a suspirar: ¿por qué no lo puede hacer más a menudo?, se eleva la queja, ¿por qué nos tortura así este hombre?, ¿por qué nos obliga a ir por esos túneles laberínticos, oscuros e interminables? Y sin embargo… Está la belleza del final del túnel. No puedo seguir, se lamenta el lector. Voy a seguir.

La respuesta a la cuestión de la dificultad es la rendición. Si se rinde uno al texto, este se abrirá, como una flor rara aunque desaliñada. Si deja uno de buscar lo que no está ahí, empezará a ver lo que sí está. «Es en la tranquilidad de la descomposición cuando recuerdo esa emoción larga y confusa que era mi vida —escribe Molloy —, y es también cuando la juzgo, tal como dicen que me juzgará a mí Dios, y con la misma impertinencia.» Un escritor, que es Samuel Beckett pero no Molloy, o bien es Beckett como Molloy, o bien Beckett buscando a través de Molloy algo que no es ni Beckett ni Molloy, intenta lo imposible, a saber: escribir de la muerte, del final de los finales, del final que pone fin al futuro, además de a todos los demás tiempos verbales, al pasado imperfecto, al presente de subjuntivo, al presente de indicativo y al pluscuamperfecto, y hacerlo usando no las herramientas de la profecía, sino las de la memoria. Recordar no solo lo que ha pasado, la larga y confusa emoción, sino también lo que no ha pasado, eso de lo que ningún ser humano tiene un recuerdo viviente —porque la cosa en sí es el fin de los recuerdos—, es afirmar el dominio de la vida sobre la muerte, porque la memoria es la herramienta con la cual los vivos se conocen y se olvidan y se entienden y se malinterpretan a sí mismos; así pues, ¿qué herramienta puede ser más apta para blandirla, como si fuera un arma, contra la muerte, sabiendo que va a ser inadecuada, consciente de la inexorabilidad, conociéndola pero sin rendirse a ella, o por lo menos no todavía, no del todo, no antes de que se hayan dicho unas cuantas palabras más, no hasta que haya hablado la memoria, tal como requiere y ordena el artista, Beckett en la misma medida que Nabokov.

Por eso es posible afirmar, y lo afirmo aquí, invoco todos mis poderes de afirmación para afirmarlo, que esos libros, cuyo tema ostensible es la muerte, tratan en realidad de la vida, de la batalla que la vida se pasa librando contra su sombra, de la vida mostrada cerca del final de la batalla, marcada por las cicatrices de una vida entera, que aun así es vida, la vida recordada, pútrida e intrascendente, más

importante que ninguna otra cosa. La vida entendida como paradoja, cada una de cuyas declaraciones contradice a la anterior, la vida como contradicción, la vida que se cancela a sí misma. Molloy, Malone y el Innombrable se enfrentan a la muerte. Pero son seres vivos. «El único problema son los estertores —se advierte a sí mismo Malone—. Debo estar en guardia contra los estertores.» Pero, aunque aumenta el peligro de estertores, Malone descubre que todavía le quedan historias por contar, «una sobre un hombre, otra sobre una mujer, una tercera sobre una cosa y por fin una sobre un animal», consciente de que todas forman parte de su historia. «Menudo tedio —se lamenta—. Me pregunto si no estaré hablando otra vez de mí mismo», y lo está, por supuesto, y eso es bueno, usando su media historia de Saposcat, que se metamorfosea en Macmann, y sus otras medias historias, para apuntalar el dique final de la vida, hasta que ya no lo puede apuntalar más, hasta los «gorgoteos del desborde» que todos oímos al final, tal como sabe la memoria. La muerte reduce la vida a su esencia antes de llevarse esa esencia, y esos libros imitan a la muerte y se llevan todo lo que no es esencial. Las palabras son esenciales, y por tanto quedan unas cuantas palabras, y no se puede prescindir del todo de los relatos; pueden arrancar y cambiar y descartarse, pero nunca pueden eliminarse del todo, porque en las historias reside la vida, mientras todavía reside, antes del desahucio final. Por tanto: ciertas palabras, ciertos fragmentos de historias, que conservan pese a su aparente superficialidad una capacidad inesperada para encandilar, no solo para pasar el tiempo sino también para animarlo, y más allá de las palabras y las historias hay cosas, muletas, por ejemplo, o bicicletas, y más allá de las cosas hay otras personas, un hijo, una mujer lujuriosa, un hombre que persigue a otro hombre y que, en vez de encontrarlo, se pierde él, y un hombre, hay que decirlo, con paraguas. «He perdido mi bastón —dice Malone—. Es el gran acontecimiento del día.» En los días que corren, los días felices de Beckett, respirar es un gran acontecimiento, y también lo es pensar, y en el final, o bien

muy cerca del final, está el yo que renuncia a imaginar, el yo sin nombre, innombrado, innombrable, «todos estos Murphy, Molloy y Malone no me engañan», dice. «Me han hecho perder el tiempo, sufrir para nada, me han hecho hablar de ellos, cuando, si quería parar de hablar, tendría que haber hablado de mí mismo y de nadie más», dice, ese yo que es el autor y también el no autor, que es Beckett y el Innombrable buscando algo situado más allá, algo que no es ni Beckett ni el Innombrable. «No hay nadie aquí más que yo —dice—. Yo, de quien no sé nada.»

Y este es en última instancia el gran tema de este gran escritor, el yo del que no sabe nada, el yo que está detrás del sombrero de Malone, o del abrigo de Molloy, o del traje de Murphy, aunque en ciertos momentos ha llevado las tres cosas, el yo a quien le traen sin cuidado las braserías o las tabernas, aunque ha frecuentado en ocasiones tales lugares. «Quizá sea eso lo que soy, la cosa que divide el mundo en dos, a un lado el de fuera, a otro lado el de dentro, que puede ser tan fina como el papel de aluminio, no estoy ni a un lado ni al otro, estoy en el medio, soy la partición.»

Es la cosa que habla. Un hombre que habla inglés de maravilla decide hablar en francés, algo que le entraña grandes dificultades, y después de hacer todos esos hallazgos decide volver a ponerlo todo en inglés, un inglés nuevo que contiene toda la dificultad del francés, de acuñar pensamientos en un segundo idioma, un inglés nuevo con poder para cambiar el inglés para siempre. Ese es Samuel Beckett. Esa es su gran obra. Es la cosa que habla.

Ríndanse.

CERVANTES Y SHAKESPEARE

En 2015 me pidieron que escribiera la introducción de una recopilación de cuentos, *Lunáticos, amantes y poetas*, en los que seis escritores en lengua inglesa escribían textos inspirados en Cervantes y otros seis en lengua española componían relatos basados en Shakespeare para conmemorar el doble aniversario de los dos gigantes. Esta es dicha introducción. Y una nota personal: mi relectura de *Don Quijote*, en la brillante traducción de Edith Grossman —mucho más expresiva que la antigua versión de J. M. Cohen, que fue la primera que leí allá por la década de 1970—, se convirtió en el punto de partida, la primera inspiración, para la novela que iba a ser *Quijote*.

Ahora que celebramos el cuadringentésimo aniversario de la muerte de William Shakespeare y Miguel de Cervantes Saavedra, cabe observar que, si bien suele considerarse que ambos gigantes murieron en la misma fecha, 23 de abril de 1616, en realidad no fue el mismo día. En 1616 España ya había adoptado el uso del calendario gregoriano, mientras que Inglaterra aún se regía por el juliano y llevaba once días de retraso. (Inglaterra se aferró al antiguo sistema de datación hasta 1752, y cuando finalmente se produjo el cambio hubo disturbios, según dicen, con multitudes en la calle coreando: «¡Devolvednos nuestros once días!».) Tanto la coincidencia de fechas como la diferencia entre calendarios, sospecha uno, habría sido motivo de alborozo para las lúdicas y eruditas sensibilidades de los dos padres de la literatura moderna.

Ignoramos si tenían noticia el uno del otro, pero sabemos que *Don Quijote* se tradujo al inglés en vida de Shakespeare; también tenemos noticia de que hay una obra

perdida, atribuida al menos en parte a Shakespeare, quizá en colaboración con John Fletcher: *Cardenio*, que es también el nombre de uno de los principales personajes secundarios del *Quijote*. La de Cardenio es una historia de amantes desventurados, tema que podría haber atraído al autor de *Mucho ruido y pocas nueces* y *El sueño de una noche de verano*. De manera que es posible que Shakespeare hubiera leído a Cervantes y se inspirase en él. No hay nada que sugiera, en cambio, que Cervantes conociera la poesía ni las obras de Shakespeare. Y sin embargo tienen mucho en común, empezando ahí mismo, en la zona de lo desconocido, porque ambos son hombres misteriosos; faltan años en la historia oficial y, aparte de *Cardenio*, hay muchos documentos perdidos. Ninguno de los dos dejó mucho material biográfico. Muy poco en lo referente a cartas, cuadernos, borradores abandonados; solo las obras completas, colosales. «El resto es silencio.»

En consecuencia, ambos hombres han sido presa de mentalidades estúpidas que intentan discutir su autoría. Una rápida búsqueda en internet «revela», por ejemplo, que Francis Bacon no solo es el autor de las obras de Shakespeare, sino que «también escribió el *Quijote*». Y Cervantes se enfrentó en vida al cuestionamiento de su paternidad literaria cuando alguien con el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, cuya identidad también es incierta, publicó una falsa secuela del *Quijote* incitando a Cervantes a escribir el auténtico Libro Segundo, donde los personajes son conscientes del plagiario Avellaneda y lo tratan con sumo desdén.

Casi con toda seguridad, Cervantes y Shakespeare no llegaron a conocerse, pero cuanto más detenidamente se observan las páginas que dejaron, más ecos se oyen. La primera y, a mi modo de ver, más valiosa idea compartida es la creencia de que una obra literaria no ha de ser simplemente cómica, trágica, romántica o historicopolítica, de que, si está debidamente concebida, puede ser muchas cosas a la vez. Se trata de dos autores proteicos, versátiles, y ambos son conscientes de su propia identidad, son

modernos de una forma que reconocería la mayor parte de los maestros modernos, uno creando obras de teatro que son muy conscientes de su carácter dramático, de estar hechas para el escenario, y el otro concibiendo una ficción que tiene pleno conocimiento de su naturaleza ficticia, hasta el punto de inventar un narrador imaginario, Cide Hamete Benengeli, un narrador, es interesante observar, de ascendencia árabe.

Y ambos son tan aficionados y adeptos a los bajos fondos como lo son a las ideas elevadas, y sus respectivas galerías de granujas, putas, rateros y borrachos se encontrarían a gusto en la misma taberna. Esa llaneza es lo que los revela como realistas a lo grande aun cuando se hagan pasar por fantasiosos, y así, una vez más, quienes vinimos después podemos aprender de ellos que lo mágico es inútil salvo si está al servicio del realismo —¿hubo alguna vez un mago más realista que Próspero?—, y que al realismo le viene bien la inyección de una saludable dosis del fabulador. Por último, aunque ambos utilizan tropos procedentes del mito, la fábula y las leyendas populares, se niegan a moralizar y, por encima de todo lo demás, eso es lo que los hace más modernos que muchos de los que vinieron después. No nos dicen lo que pensar ni sentir, pero nos muestran cómo debemos hacerlo.

De los dos, Cervantes fue el hombre de acción que libró batallas, resultó gravemente herido, perdió el uso de la mano izquierda y fue cautivo de los corsarios de Argel durante cinco años hasta que su familia consiguió dinero para el rescate. Shakespeare no tuvo tan dramática experiencia personal, pero de los dos autores es el que parece más interesado en la guerra y las prácticas militares. *Otelo*, *Macbeth*, *Lear* son historias de hombres en guerra (consigo mismos, sí, pero también en el campo de batalla). Cervantes utilizó sus penosas experiencias —por ejemplo, en «La historia del cautivo» del *Quijote* y en un par de obras dramáticas—, pero la batalla que libra don Quijote es —para emplear términos modernos— absurda y existencial más que «real». Curiosamente, el militar español escribió

sobre la cómica futilidad de ir a la guerra y creó la gran figura icónica del soldado idiota (uno piensa en *Trampa 22*, de Heller, o en *Matadero Cinco*, de Vonnegut, como exploraciones más recientes sobre este tema), mientras que la imaginación del poeta-dramaturgo (como Tolstói, como Mailer) se zambulle de cabeza en la guerra.

En sus diferencias, encarnan contrarios muy contemporáneos, lo mismo que, en sus semejanzas, coinciden en muchas cosas que siguen siendo de utilidad para sus herederos. Sobre todo son inagotables y, revisados continuamente, siempre tienen algo nuevo que decirnos cada vez que les hacemos una visita.

GABO Y YO

Cuando publiqué *Grimus*, mi primera y ahora justamente desconocida novela, un amigo me dijo: «Es evidente que estás profundamente influido por Gabriel García Márquez». Corría el año 1975, yo tenía veintisiete años y nunca había oído ese nombre. La edición inglesa de *Cien años de soledad* —traducida por Gregory Rabassa— se había publicado cinco años antes, tres después de la edición original en castellano, pero no se había cruzado en mi camino.

—¿Quién es Gabriel García Márquez? —le pregunté a mi amigo, que me miró con una mezcla de incredulidad, compasión y desdén.

—Es el autor de un libro que vas a salir a comprar ahora mismo —me contestó—. Hoy, esta tarde, enseguida.

Me dijo el título del libro y, en tono de duda, repuse:

—¿En serio? ¿Cien años? ¿De soledad? ¿Y es un buen libro?

—No seas estúpido —replicó mi amigo, aunque empleó un término más crudo—. Y ve a comprarlo.

Por lo que fuera, hice dócilmente lo que me decía. En una librería de Londres encontré una edición de bolsillo de la Penguin Modern Classics con su sobrecubierta gris y, en la cubierta, un detalle del cuadro *Zapatistas*, de J. C. Orozco. Eso era desalentador. No solo tendría que soportar todo un siglo de soledad, sino que en ese interminable aislamiento iban a hablarme de campesinos miserables. Abrí el libro allí mismo, en la librería, esperando, sinceramente, encontrarme con un tedio insufrible, y por primera vez leí, y me pareció escuchar, esas palabras ya mundialmente famosas:

> Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.

En la primera página, debajo de los datos biográficos del autor, escribí la fecha en que compré el libro, y por eso estoy seguro de que fue el 13 de marzo de 1975, el mismo mes en que se publicó mi novela. Todavía conservo ese ejemplar, aunque desde entonces he comprado otros muchos, para mí y para regalar, porque lo que me ocurrió a mí aquel día les sucedió a millones de personas al leer esas palabras. Me enamoré perdidamente, y ese amor ya hace más de cuarenta años que dura, sin mengua. Aquellos campesinos eran todo menos miserables, y el título de la sobrecubierta, que al principio me había parecido tan inhóspito, ahora era como una promesa de prolongados deleites, promesa que las páginas siguiente cumplirían ampliamente.

Yo no sabía casi nada del mundo literario latinoamericano en el que acababa de entrar, ni de la realidad de la que surgía. En el momento de nuestro primer encuentro, no me importó. Reaccioné con la simple franqueza, la feliz inocencia del lector abrumado e iluminado por la belleza y la comicidad del texto:

> Los niños habían de recordar por el resto de su vida la augusta solemnidad con que su padre se sentó a la cabecera de la mesa, temblando de fiebre, devastado por la prolongada vigilia y por el encono de su imaginación, y les reveló su descubrimiento:
>
> —La tierra es redonda como una naranja.
>
> Úrsula perdió la paciencia.
>
> —¡Si has de volverte loco, vuélvete tú solo! —gritó—. Pero no trates de inculcar a los niños tus ideas de gitano.

Ese momento cómico prefigura lo que se convertirá en el distintivo de la novela perteneciente al llamado *realismo mágico*, que estaba presente incluso en la primera frase sobre el milagro del hielo. En Macondo, el mundo de la técnica y la ciencia es lo que resulta «maravilloso», es decir, irreal, mientras que la realidad de la superstición y la fe es lo que en la aldea resulta «natural» y, por tanto, cierto. Una máquina de hacer hielo es mágica. Los descubrimientos de la ciencia son una locura. Al erudito gitano Melquíades —cuya lengua materna, según nos enteramos justo al final de la novela, es el sánscrito, revelación que tal vez contenga el homenaje del autor a las fábulas de Oriente— se lo recibe en Macondo como una especie de andrajoso rey-brujo, capaz de trascender la mayor parte de las normas de este mundo, incluso la muerte. Y la llegada del primer tren vuelve loca de miedo al menos a una mujer. «Ahí viene —grita—. Un asunto espantoso como una cocina arrastrando un pueblo.»

Esta visión de la técnica como esencialmente quimérica no se limita a la aldea. En *El otoño del patriarca*, el dominio tecnológico norteamericano tiene como consecuencia la pérdida del Caribe. Después de que el dictador, el patriarca, vende el Caribe a los estadounidenses, los ingenieros navales del embajador norteamericano «se lo llevaron en piezas numeradas […] para sembrarlo lejos de los huracanes en las auroras de sangre de Arizona, se lo llevaron con todo lo que tenía dentro, mi general, con el reflejo de nuestras ciudades, nuestros ahogados tímidos, nuestros dragones dementes».

En cambio, cuando la pura y santa Remedios, la bella, alcanza la trascendencia y un día en que las mujeres están doblando sábanas se eleva en el aire y presumiblemente asciende al cielo, nadie se inmuta en Macondo. Incluso la matriarca Úrsula, cuyo espíritu práctico y sentido común amarra la dinastía Buendía y la novela en sí, hasta Úrsula reconoce la milagrosa naturaleza del acontecimiento, de manera que Remedios se pierde, para siempre, «en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de

la memoria». «Los forasteros», se nos dice, no creen la patraña de la levitación, pero en Macondo «la mayoría creyó en el milagro, y hasta se encendieron velas y se rezaron novenarios».

Lo que aquí tenemos es algo extraordinario: la creación, mediante una inversión de las expectativas de este mundo, de un tono de voz que antes nadie había logrado encontrar en la larga historia de la literatura. Debe algo a mucha gente, por supuesto, ningún autor es enteramente *sui generis*. Incluso Shakespeare sacó a Lear y Macbeth de las *Crónicas de Holinshed*, ¿y quién sabe lo que debía al perdido *Hamlet* de Thomas Kyd, que fue anterior al suyo? De modo que también en García Márquez vemos huellas de grandes escritores de los que aprendió; en el vecindario de Macondo vemos el Yoknapatawpha de Faulkner, y en las inmediaciones también está el Comala de Juan Rulfo; el pueblo al que amenaza el castillo de Kafka también está ahí, como lo está el empleo de la metamorfosis en ese autor, derivado a su vez de las *Metamorfosis* de Ovidio y de *El asno de oro* de Apuleyo. Vemos asimismo trazas de *Blas Cubas* y *Don Casmurro*, de Machado de Assis, en los muchos José Arcadios y Aurelianos (y Arcadios y Aureliano Josés) de la dinastía Buendía. El «apósito contra la melancolía» de Machado podría haberse desplazado al botiquín de Úrsula Iguarán, y el provechoso ardid de Blas Cubas de narrar su historia desde más allá de la muerte mediante un proceso demasiado complejo y tedioso de describir podría haberlo aprendido de Melquíades. O al revés.

(Entre paréntesis: la melancólica puta de corazón de oro es uno de los personajes característicos más queridos y recurrentes de la literatura latinoamericana. Si se me permite introducir una nota discordante, me viene a la memoria que Angela Carter —gran admiradora de García Márquez— solía decir, tristemente pero con aspereza, que ojalá una sola de las gloriosas prostitutas de García Márquez tuviera mal genio y pareciese una cabra bizca.)

Por naturaleza, la crítica literaria trata de situar a un gran autor en el contexto de su propia literatura, en el de la

época en que vivió y trabajó, y en el caso de los más grandes, también en el contexto de la literatura universal, y dentro de un momento quisiera hablar de los vínculos entre el realismo mágico y la literatura de otros países que también trasciende las fronteras del naturalismo. Pero no para menoscabar la singularidad del artista. Y la singularidad de García Márquez radica, a mi parecer, en la nota precisa que toca, una nota que resuena en la escala entre lo dulce y lo amargo, entre la rabia y la mansa aceptación del propio destino; «el encono de su imaginación» de cuya nota viene la música de soledad, de seres humanos atrapados, solos, en destinos de los que no pueden escapar, yendo hacia una muerte anunciada. La fuerza de esa música, con su único tono, ha demostrado ser grandiosa y duradera, bastante omnipresente. Ya la he citado antes, pero voy a contar de nuevo la ocurrencia que me soltó una vez Carlos Fuentes. «Tengo la sensación —dijo — de que en Latinoamérica los escritores ya no pueden utilizar la palabra *soledad*, porque temen que la gente crea que se trata de una referencia a Gabo. Y yo me temo — añadió maliciosamente— que pronto tampoco podamos emplear *cien años*.»

Recuerdo lo que el gran autor alemán Heinrich Böll, otro laureado con el Nobel como García Márquez, dijo una vez sobre el humor. El término latino *humor* significa «humedad», explicó Böll, y él recomendaba una forma de escribir —una forma de *ver*— que normalmente se sirviera de un ojo humano «ni del todo empapado ni enteramente seco, sino húmedo», es decir, *humorístico*. Böll estaba describiendo la forma en que tanto él como sus contemporáneos alemanes de posguerra intentaban reconstruir la literatura alemana de los escombros dejados por el nazismo, pero el «ojo» de que habla, ni sentimentalmente empapado ni cínicamente seco, sino húmedo, también tiene cierta relación con la manera de ver de García Márquez.

En aquel lejano momento de la primera lectura de *Cien años de soledad*, reaccioné ante la narración como si simplemente fuera una historia, y ante sus personajes, como simples personajes de un libro. Mi interés en el mundo del que surgieron se produjo más adelante. Vivimos en una de las grandes eras de la traducción literaria, gracias a lo cual toda la literatura mundial llega a nuestros hogares hablando nuestra propia lengua, dándonos la sensación de que también nos pertenece a nosotros y no únicamente al suelo de donde brotó. Cualquier debate sobre el impacto global de la obra de Gabriel García Márquez debe asimismo incluir un saludo a sus traductores.

Recuerdo que hace mucho me encontré una vez con el traductor Gregory Rabassa, quien me contó que, en cierta ocasión, García Márquez había dicho en público que consideraba la versión inglesa de Rabassa superior al original en castellano. Probablemente no sea así, pero la generosidad de la observación emocionó profundamente al gran traductor, que contaba esa historia (probablemente no por primera ni por última vez) con inmenso orgullo. Es una gran traducción, que da al lector la impresión de una transparencia perfecta. Produce la sensación de que se está percibiendo la belleza del original en su plenitud. La versión de Rabassa de *El otoño del patriarca*, obra cuya enorme complejidad y enrevesada fraseología constituye un desafío aún mayor que la límpida claridad y el humor socarrón de *Cien años*, tal vez sea un logro aún mayor.

Para ver cómo una traducción puede iluminar o estropear el texto original, hay que comparar las últimas y en general horrorosas retraducciones de la obra de Borges con las versiones anteriores. Para citar solo un ejemplo: «Funes el Memorioso», el famoso relato de Borges, emplea en el título un término *(memorioso)* que el autor se inventó y que en la versión inglesa se plasmó perfectamente como «Funes the Memorious», cuya última palabra es una invención que captaba exactamente la sensación que transmite el original de Borges. En la nueva traducción el título se ha cambiado por «Funes, His Memory» [Funes: su

memoria], que constituye un tremendo estropicio del texto original. Del mismo modo, la nueva traducción de la obra maestra de Günter Grass, *El tambor de hojalata*, es igualmente plomiza comparada con la maravillosa traducción original de Ralph Manheim. Confío en que nadie piense volver a traducir alguno de los libros de García Márquez. Si alguien lo hace, tendrá que enfrentarse a un ejército de lectores contrariados.

Resulta tentador considerar el mundo de la literatura traducida como un mundo paralelo al nuestro, como un reino mágico de otredad por el que puede vagar uno mismo, y sospecho que para muchos lectores no latinoamericanos de García Márquez esa «ilusoria tierra maravillosa» quizá forme parte del atractivo inicial. Lo que me ocurrió a mí fue algo diferente. A mí, la primera lectura de *Cien años de soledad* me abrió la puerta de la literatura latinoamericana, y gracias a una librería y a una editorial, me zambullí en ella.

La editorial era Avon Books, que en la década de 1970 publicó una extraordinaria serie de los mejores libros latinoamericanos: *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *Doña Flor y sus dos maridos*, de Jorge Amado; *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier; *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig; y muchos más. La serie no era fácil de conseguir en Londres. Sin embargo, en una pequeña librería independiente del norte de Londres, Compendium Books, en Chalk Farm, no lejos de Camden Lock, especializada en toda clase de material sobrenatural —ciencia ficción y textos ocultistas, libros que enseñaban numerología y exploraban la magia negra, novelas como la fantasía paranoica *Trilogía ¡Illuminatus!*, y libros de arte sobre el misticismo de la espiral, aparte de interesantes ediciones importadas—, fue donde se encontraba el catálogo completo de la Avon para que yo lo explorase. Cuando devoré aquellos libros, empecé a comprender que la parte «realismo» del realismo mágico era tan importante como la de «mágico». Vi que aquellas narraciones eran así porque el mundo en que vivían sus

autores también era así. De manera que empecé a comprender cuán grande era mi propia afinidad, no solo con los libros, sino con los países jamás visitados desde los cuales habían viajado hasta aquella excéntrica librería cerca de Camden Lock, hace tiempo desaparecida, de la era posterior al movimiento hippie.

Vivimos en un época de mundos inventados, alternativos. La Tierra Media de Tolkien, el Hogwarts de Rowling, los distópicos universos de *Los juegos del hambre*, los ámbitos por donde rondan vampiros y zombis, todos esos lugares están en su mejor momento. Pero a pesar de la moda de la ficción fantástica pura, en los microcosmos imaginarios de la literatura hay más realidad que fantasía. En el Yoknapatawpha de William Faulkner, en el Malgudi de R. K. Narayan y en el Macondo de Gabriel García Márquez se emplea la imaginación para enriquecer la realidad, no para escapar de ella; lo maravilloso está profundamente arraigado en lo real, y por esa razón es capaz de emplear lo irreal para crear metáforas e imágenes de la realidad que acaban percibiéndose como más reales que la propia realidad, más verdaderas que la verdad.

Ese es el problema con la expresión *realismo mágico*, que cuando la gente lo dice o lo oye, en realidad solo está diciendo u oyendo la mitad, «mágico», sin prestar atención a la otra mitad, «realismo». Pero si el realismo mágico fuese solo mágico, sería algo intrascendente. Escribir de esa forma constituiría una simple extravagancia, porque como puede pasar cualquier cosa, no incidiría en nada. La magia del realismo mágico funciona porque está profundamente arraigada en lo real, porque surge de lo real y lo ilumina de forma bella e inesperada.

Considérese lo siguiente:

> Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó en la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas y subió pretiles, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la

> izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices […] y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan.
>
> —¡Ave María Purísima! —gritó Úrsula.

En este famoso pasaje de *Cien años de soledad* está ocurriendo algo enteramente fantástico. La sangre de un muerto cobra un propósito, casi una vida propia, y circula metódicamente por las calles de Macondo hasta detenerse a los pies de su madre. El comportamiento de la sangre es «imposible», pero al leerlo parece verídico; el recorrido de la sangre es como la transmisión de la noticia de su muerte desde la habitación donde se pega un tiro hasta la cocina de su madre, y su llegada a los pies de la matriarca Úrsula Iguarán se lee como alta tragedia: una madre se entera de que su hijo ha muerto. La vida de José Arcadio puede y debe seguir hasta que lleve a Úrsula la triste noticia. Lo real, sumado a lo mágico, cobra efectivamente más fuerza dramática y emocional. Se hace más real, no menos.

«Menos es más», nos han enseñado. Pero a veces, en esos libros, más es más. García Márquez es muy aficionado a la hipérbole, como puede verse en el pasaje que acabo de citar. «Treinta y seis huevos para el pan.» Eso es un montón de huevos. La misma especie de inflación numérica está presente en la famosa descripción del coronel Aureliano Buendía: «El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar un caballo». La mayoría de los personajes literarios se habrían contentado con uno o quizá dos levantamientos, una familia más reducida, menos mujeres, no tantos intentos de asesinato y una dosis más moderada de veneno que ingerir.

Los personajes de García Márquez tienen que esforzarse más, batallar con más frecuencia, casarse más a menudo, engendrar más hijos, sobrevivir a más tentativas de asesinato, a más emboscadas y pelotones de fusilamiento, aparte de ingerir más estricnina que el común de los mortales. Debe de resultarles agotador.

Al pasar casi cada página de las obras de García Márquez y de los demás autores que descubrí en Compendium Books, me sorprendía pensando en que reconocía sus mundos por mi propia experiencia en la India y Pakistán. En esas dos partes del mundo, Latinoamérica y el sur de Asia, existía y aún persiste un conflicto entre la aldea y la ciudad, y se abren, de forma similar, profundos abismos entre ricos y pobres, entre poderosos y desvalidos, entre grandes y pequeños. Ambas regiones poseen importantes historias coloniales —diferentes colonizadores, mismos resultados—, y en los dos sitios la religión tiene gran importancia, Dios está vivo y, lamentablemente, también lo religioso.

Yo conocía a los coroneles y generales de García Márquez, o cuando menos a sus contrapartidas indias y pakistaníes; sus obispos eran mis ulemas; las calles de sus mercados, mis bazares. Tenía la impresión de que su mundo era como el mío, vertido al español. Pero no es de extrañar que no me enamorase de él por su aspecto mágico —aunque como escritor formado en las fabulosas «leyendas» de Oriente eso también era atractivo—, sino por su realismo. Mucho antes de que visitara Latinoamérica, sus escritores me habían dado una sensación de familiaridad. Y cuando al fin fui a Nicaragua, México, Colombia, Argentina, Chile, Perú y Brasil, pensé: «Quién lo diría, estos sitios están exactamente tan desquiciados como sus escritores me decían que estaban, y lo están del mismo modo que los míos. La misma vegetación tropical, las mismas carteleras y tiendas chabacanas, la vida en la calle, la rica tradición de narrativa oral, el exceso, los olores, la sensualidad, el color». Al conducir un coche en mi primer día en la región, me sorprendí al pensar: «Yo conozco este sitio». Y eso se

debía en parte a García Márquez y a sus colegas, y en parte a que nuestros mundos eran, son, genuinamente similares.

El propio García Márquez siempre reivindicaba el realismo de su obra antes que su fabulación. «Yo no invento nada —dijo una vez en la BBC sobre su estilo literario—. La gente siempre alaba mi imaginación, pero yo creo que soy un tremendo realista. Todo lo que invento ya estaba ahí, en la realidad.»

El autor Daniel Alarcón dijo una vez en la BBC: «Hace un par de años, estando en Cartagena, iba en un taxi y el taxista me indicó: "Esta es la casa de Gabo". Y añadió: "Aquí, en el Caribe, todos tenemos grandes historias. Gabo es simplemente un buen mecanógrafo"».

No vivimos en tiempos mágicos. El mundo es oscuro y la literatura responde con distopías. Muchas de las nuevas ficciones más altamente consideradas son notables por su aire sombrío. No hay que esperar, al parecer, mucha alegría. En literatura, como en todo, existe la moda, y la tendencia actual es la de una forma de escritura que es casi la antítesis de García Márquez. El término en boga para esa nueva clase de escritura es *autoficción*, una literatura que rehúye todo lo ya inventado, que solo confía en lo hondamente autobiográfico, en lo personal al desnudo.

Las librerías venden más no ficción que ficción, y por tanto la narrativa se convierte también en no ficción. Al parecer, para muchos lectores la imaginación es algo en lo que no se debe confiar, y así se vuelven hacia la obra de la novelista belga Amélie Nothomb, al seudónimo italiano de Elena Ferrante y al noruego Karl Ove Knausgård, el segundo autor que llama a su libro *Min Kamp*, es decir, *Mein Kampf*.

Mi propósito no es en modo alguno el de criticar a tales autores. Aprecio su talento y es evidente que han captado la atención de innumerables lectores en muchos países. Y en más de un sentido, pasar de moda es magnífico. Aparta la obra de la atenta mirada del mundo y simplemente la

permite estar ahí, saludando a los lectores que se vuelvan hacia ella y esperando a que, como debe ser, como siempre sucede, gire la rueda de la fortuna.

No cabe duda de que en Latinoamérica y en otras partes ha pasado el gran momento del realismo mágico, y los nuevos autores tienden a hacer cualquier cosa menos esa clase de obra. El escritor más altamente considerado de la generación posterior a García Márquez, el difunto Roberto Bolaño, declaró notoriamente que el realismo mágico «apesta», y se burlaba de la fama de García Márquez diciendo que era «un hombre enormemente complacido por haberse codeado con tantos presidentes y arzobispos». No era más que un arrebato infantil, pero demostraba que para muchos autores latinoamericanos la presencia del gran coloso entre ellos se había hecho algo más que un poco molesta. Con la muerte de García Márquez, esa molestia ha desaparecido y es posible apreciar su *œuvre* no como un fenómeno, sino simplemente como obra literaria.

Hay que decir, claramente, que mientras las modas literarias aparecen y desaparecen —y la «autoficción», con su rechazo de lo ficticio, puede que no sea más que la moda del momento—, lo que en Latinoamérica llegó a conocerse como realismo mágico no es una tendencia pasajera. Se trata de una manifestación reciente de una tradición que aparece en todas las lenguas y en todas las épocas. El insecto gigantesco de Kafka en *La metamorfosis*, el diablo de Bulgákov causando estragos en el Moscú de *El maestro y Margarita*, así como Charles Dickens beben de la misma fuente que García Márquez. La Oficina del Circunloquio en *Casa desolada* —un departamento gubernamental cuyo objeto es no hacer nada— y el interminable juicio de «Jarndyce contra Jarndyce», en la misma novela, son imágenes que cualquier realista mágico que se respete estaría orgulloso de haber creado. En mis primeras lecturas de García Márquez, el nombre que más me venía al pensamiento era el de Luis Buñuel, un surrealista cuyas obras maestras, tales como *El ángel exterminador*, se acercan al tono único de García Márquez más que las de cualquier

otro. García Márquez era plenamente consciente de que pertenecía a una extensa familia literaria. El novelista norteamericano William Kennedy, autor de *Tallo de hierro*, lo cita diciendo: «En México, el surrealismo circula por las calles». Y además: «La realidad latinoamericana es absolutamente rabelesiana».

La estirpe de los Buendía, así como el patriarca, la cándida Eréndira y el triste coronel que no tiene quien le escriba pertenecen a esa tradición, que incluye muchas de las obras más perdurables jamás creadas, incluso ya la obra de Gabriel García Márquez, que seguirá perdurando mientras las modas van y vienen.

No llegué a conocerlo, y lo lamento grandemente, pero sí mantuvimos una larga conversación. Yo me encontraba en Ciudad de México en casa de un amigo y un día Carlos Fuentes vino a cenar. Le dije que me había llevado un chasco al enterarme de que García Márquez estaba fuera, en Cuba, visitando a su amigo Fidel. Fuentes dijo algo así: «Es ridículo que nunca os hayáis visto», y poco después salió de la habitación para volver al cabo de unos minutos diciéndome que lo acompañara a otro cuarto, donde me pasó el teléfono. «Es alguien con quien tienes que hablar», explicó, dejándome solo con la voz de Gabo en la oreja.

La conversación empezó a trompicones. Afirmó no saber inglés, aunque enseguida resultó evidente que sabía bastante pero prefería no hablar en esa lengua. Mi español es muy lamentable. No lo hablo, pero entiendo un poco. Y ambos sabíamos algo de francés. De modo que seguimos en tres lenguas y mejoraron las cosas. En realidad, según recuerdo, no hubo problemas de lenguaje en la conversación. En mi memoria simplemente charlamos el uno con el otro y nos entendimos perfectamente. Fue una conversación bastante larga. Recuerdo haberle dicho que había leído lo de las historias de su abuela y su importancia a la hora de formular las suyas, y le hablé de los relatos sobre ciertos familiares que me contaba mi madre y su

importancia en mi obra. Fue muy amable al referirse a mis escritos. Hablamos de las diferencias que había entre nosotros, la diferencia entre Macondo y Bombay, la aldea y la ciudad. Le dije que había escrito sobre *Crónica de una muerte anunciada* y también sobre su libro de no ficción *Clandestino en Chile*, en el que cuenta la historia del cineasta Miguel Littín cuando realizó su filme secreto delante de las narices, de las peligrosísimas narices, del tirano Pinochet, y observé que reaccionaba con mayor entusiasmo a mi interés por su periodismo que a mi crítica de su ficción. El que fue periodista siempre será periodista. Le interesaba mi propia incursión en el reportaje, mi librito sobre Nicaragua durante la guerra de la Contra. Le conté la historia de la cena con Daniel Ortega, en la que estuvieron presentes casi todos los dirigentes sandinistas y durante la cual me resistí a sacar una grabadora, consciente de que cambiaría el carácter de la conversación en la mesa. En cambio, simulé que tenía el estómago revuelto y cada diez o quince minutos iba al servicio, donde tomaba notas furiosamente en el cuaderno que llevaba en el bolsillo, apuntando el diálogo y otras observaciones. Le pareció divertido y me dijo: «Ya ves, tú también eres reportero».

Muchos años después, cuando me nombraron presidente del PEN de Estados Unidos, lo invité muchas veces a que viniera a Nueva York y siempre respondía cortésmente, declinando la invitación. Eso se perdió Nueva York, y yo también.

Tampoco conocí a Borges, pero lo vi a los veintipocos años en Londres, donde él daba una conferencia, y muchos años después, gracias a la amabilidad de su viuda, María Kodama, conocí su biblioteca en Buenos Aires, que casi venía a ser lo mismo. Y aunque nunca llegué a encontrarme con García Márquez, me queda el recuerdo de nuestra conversación y tengo, todos tenemos, sus libros, cosa que es más que suficiente.

La ocasión de la llegada de su archivo al Ransom Center de Austin, Texas, quizá sea comparable a la ficticia adquisición del Caribe por parte de los estadounidenses,

que se lo llevaron a Arizona en *El otoño del patriarca*. Y ahora, el gran océano de sus escritos también se ha sembrado, no en Arizona, sino en Texas. En ello hay cierta ironía que sin duda él habría apreciado. Ahí está, ahora. Se lo han llevado en piezas numeradas. Pero también está en todas partes, sigue en Colombia, sigue en México.

En todas partes.

HAROLD PINTER
(1930-2008)

En 1993, en el Almeida Theatre de Londres, David Leveaux dirigió una reposición de *Tierra de nadie*, la obra de Harold Pinter, en la que Paul Eddington —famoso por su «Jim Hacker» de la serie televisiva *Sí, ministro*— y el propio Harold desempeñaban los papeles principales, que en la primera puesta en escena de la obra en 1975 interpretaban John Gielgud y Ralph Richardson. Durante los ensayos, Leveaux me dijo una vez que, tras manifestar cierta perplejidad, Paul Eddington pidió ayuda a Harold para entender un determinado momento de la obra, cómo era su personaje a partir de ese punto, adónde debería llevarlo, qué era lo que el autor trataba de conseguir. Harold cogió el libreto de manos de Paul Eddington, le echó una mirada y se lo devolvió, diciendo: «Por el texto, las intenciones del autor no están claras». Algún tiempo después le pregunté a Harold si realmente había dicho eso. «Sí —me contestó—. Sí, puede que lo haya dicho en realidad.» Pero ¿por qué?, le pregunté. ¿No habría sido más fácil limitarse a contestar a la pregunta de Paul Eddington? «Escribí esa obra hace casi veinticinco [palabrota suprimida] años —repuso él—. ¿Cómo [palabrota suprimida] voy a saberlo?»

La anécdota muestra la legendaria intransigencia de Pinter y su desagrado cuando le pedían explicaciones sobre su obra. Para él, la fuerza de una obra de arte radica en su resistencia a la idea de «significado», al menos en la reducción de significado, a la explicación puramente verbal sobre «de qué va» esa escena, esa obra teatral, poema o novela. (Según cuenta la leyenda, cuando en otra ocasión le preguntaron de qué iba *La fiesta de cumpleaños*, contestó: «Se trata de un hombre que está sentado en una habitación

y luego entran otros dos hombres».) Pero también revela su honradez: si se había olvidado de un pasaje escrito décadas atrás, no iba a dar una explicación espuria. Harold Pinter fue una persona y un artista implacablemente honrado.

(Harold siempre prefería lo concreto y tangible a lo abstracto y teórico. Poco después de conocernos me preguntó por mis escritos. Fue generoso, pero también mencionó su «ausencia de forma». En aquella época me infundía mucho respeto, pero pese a todo farfullé un pequeño argumento a la defensiva en el sentido de que, bajo la superficie, había lo que cabía denominar *estructura profunda*. Harold esbozó aquella sonrisa suya, centelleante y aterradora, y repitió: «Estructura profunda. Bueno, ¿y eso qué es?». Sintiéndome presa del pánico, hablé atropelladamente sobre el interés que me despertaba la wagneriana idea del *leitmotiv*, el modo en que el uso repetido de una imagen en diferentes contextos —una escupidera de plata, la forma de una mano señalando con el dedo, el tictac de un reloj— podía conducir a sugestivas acumulaciones de sentido. Pero pronto cerré el pico. Me di cuenta de que hablaba como un teórico, no como un novelista. Aprendí algo de la feroz sonrisa de Harold y a partir de entonces no volví a utilizar aquella especie de lenguaje, propio de la crítica literaria.)

Como cualquiera, él deseaba que su obra gustara. De cuando en cuando enviaba por fax nuevos poemas a sus amigos, y sabíamos que teníamos que contestar enseguida si no queríamos exponernos a la temida Ira de Pinter. En cierta ocasión nos envió un poema sobre un tal Len Hutton, famoso jugador de críquet inglés. El poema era el siguiente. En su integridad:

> *He visto a Len Hutton en su mejor momento*,
> *en otro tiempo*,
> *en otro tiempo*.

Según un cotilleo muy saboreado, el dramaturgo Simon Gray, íntimo amigo suyo, no respondió al instante, hasta

que finalmente Harold lo llamó.

—Simon, aún no me has dicho lo que te ha parecido mi poema.

—Lo siento —repuso Gray—, no he tenido tiempo de acabarlo.

A Harold le hizo mucha gracia, y Simon se libró de la temida Ira de Pinter. Esa Ira conducía con frecuencia al fenómeno de «pinterización» cuando sobre algún pobre amigo o enemigo caía el flagelo de la poderosa lengua de Harold. Me alegra afirmar que yo nunca padecí la pinterización. Lo más cerca que estuve de sufrirla fue cuando Harold dirigió una representación de *Oleanna*, de David Mamet, en el Royal Court Theatre de Londres —también en 1993, año en que protagonizó la nueva representación de *Tierra de nadie* en el Almeida—, y después de ir a verla no llegué a alabar su trabajo lo suficiente y me puse a hablar con su mujer, Antonia Fraser, de otras cosas. Con el rabillo del ojo vi que Harold empezaba a descontrolarse y, temiendo un completo desastre tipo síndrome de China, me apresuré a volverme hacia él.

—Harold, ¿he olvidado decirte que tu producción de *Oleanna* es cojonuda, absolutamente maravillosa?

—Sí —contestó—. Sí, en realidad se te ha olvidado decirlo.

—Harold —repuse—, tu producción de *Oleanna* es cojonuda, absolutamente maravillosa.

—Bueno, eso está mejor —sentenció esbozando su sonrisa letal.

Harold Pinter albergaba una ira enorme que consideraba un defecto y con frecuencia se disculpaba por ello. Yo no la considero un defecto sino, más bien, la fuente de su arte y también de su pasión política. Era, cabría decir, una ira pública, nacida de su furia contra todo lo que está mal, contra lo que hay de cínico, amoral, corrupto, intimidante y horrible en los asuntos humanos, y bajo ella habitaba una ira existencial, la rabia por la condena de la vida humana, por las trampas que nos construimos a

nosotros mismos y de las que nunca podemos escapar. La violencia que bulle en el fondo de todas sus obras y la precisión casi furiosa de la superficie del texto es lo que otorga a la obra de Pinter su cualidad esencial; eso, y el carácter de su negra comicidad. La amenaza de la sonrisa de Harold, la sonrisa más peligrosa de la literatura, puede sentirse en cada frase que escribió, en cada escena a la que dio vida.

Cuando conocí a Harold Pinter, a principios de la década de 1980, su obra acababa de dar un giro hacia la expresión política directa. Yo no estaba seguro de que fuera algo positivo. Tan absorbente era el recuerdo que tenía de su papel de Goldberg en la producción de la televisión británica de *La fiesta de cumpleaños*, en 1968, tan grande era mi admiración por la fuerza elíptica de esa obra y, en realidad, de *Tierra de nadie* (he tenido la suerte de haber visto la producción original de Gielgud-Richardson), que me preocupaba el hecho de que el compromiso político directo acabara siendo una vía demasiado explícita para el sombrío genio de Pinter. Había otros que opinaban lo mismo, y en un principio las «obras políticas» —*La última copa*, *El lenguaje de la montaña* y *Tiempo de fiesta*— se recibieron con cierta perplejidad. El tiempo ha demostrado que esos tres dramas breves son obras maestras, de modo que, como siempre, Harold sabía más que todos nosotros.

En los años ochenta Harold se lanzó al compromiso político con toda su energía. En 1985, en un viaje del PEN International, Arthur Miller y él protestaron en la embajada estadounidense en Ankara contra la tortura sufrida por los escritores turcos encarcelados; les pidieron que se marcharan. Después, Harold describió el momento en que lo expulsaron de la embajada estadounidense como «uno de los que más orgulloso estoy en la vida». Se involucró en la causa nicaragüense durante la guerra de la Contra, y más adelante en la causa kurda, ofreciendo una crítica cada vez más incisiva de la política exterior estadounidense, en especial durante los años de la administración de George W. Bush. Utilizó su discurso de recepción del Nobel para hablar

con la misma elocuencia de los dos aspectos de su obra, artístico y político, que al final de su vida se hicieron inseparables. El discurso se titulaba «Arte, verdad y política», y en ese título podemos ver el puente tendido entre el artista y el activista político. El puente consistía en su odio a la mentira y su determinación de revelar y expresar lo más posible de lo que él consideraba la verdad.

Al margen de su obra dramática, Harold Pinter no se resistía a explicar lo que quería decir. Este es el comienzo de su discurso de recepción del Premio Nobel:

> En 1958 escribí lo siguiente: «No hay distinciones claras entre lo real y lo irreal, como tampoco entre lo verdadero y lo falso. Una cosa no es necesariamente ni verdadera ni falsa; puede ser tan verdadera como falsa». Creo que esas afirmaciones siguen teniendo sentido y aplicándose a la exploración de la realidad a través del arte. De modo que, como escritor, me atengo a ellas; pero como ciudadano, no. Como ciudadano debo preguntar: ¿qué es verdad? ¿Qué es falso?

Debido a lo que creía su deber como ciudadano, Pinter se convirtió en un opositor explícito y apasionado a la intolerancia, los prejuicios, la censura y el abuso de autoridad por parte de los poderosos. En *El lenguaje de la montaña* y *Tiempo de fiesta* logró dar a sus argumentos una forma dramática adecuada. Y, desde luego, aquellos de nosotros que tuvimos la suerte de conocerlo sabíamos, durante los años ochenta y noventa, que la simple mención de la palabra *Latinoamérica* provocaría una arenga pinteriana. Había, por consiguiente, momentos en que evitábamos pronunciarla, al igual que el término *Estados Unidos*.

Pero lo que Pinter siempre escudriñaba con mayor detenimiento era el lenguaje. De forma memorable, hablaba de percibir «una enfermedad en el centro mismo del lenguaje, de modo que así se convierte en una mascarada permanente, en un tapiz de mentiras. La mutilación y degradación cínica y cruel de los seres humanos, tanto en cuerpo como en espíritu…, tales acciones están justificadas

por tácticas retóricas, terminología estéril y conceptos de poder que apestan. ¿Vamos a examinar alguna vez el lenguaje que utilizamos?, me pregunto. ¿Tenemos capacidad suficiente para ello?… ¿Acaso la realidad queda fuera del lenguaje, aparte, contumaz, ajena, sin prestarse a la descripción? ¿Hay una correspondencia rigurosa y necesaria entre lo real y nuestra imposibilidad de percibirlo? ¿O es que estamos obligados a utilizar el lenguaje exclusivamente con objeto de oscurecer y distorsionar la realidad —distorsionar lo que es, distorsionar lo que ocurre— porque nos da miedo? Creo que, por la forma que tenemos de utilizar el lenguaje, hemos caído en esa horrenda trampa donde palabras como *libertad*, *democracia* y *valores cristianos* continúan utilizándose para justificar políticas y acciones bárbaras y vergonzosas».

Harold Pinter era mi amigo y un aliado magnífico y leal. El 6 de febrero de 1990, justo menos de un año después de la fetua de Jomeini contra *Los versos satánicos*, me pidieron que pronunciara la conferencia anual Herbert Read en el Institute of Contemporary Arts de Londres. Para mi enorme frustración, sin embargo, la policía británica se negó a garantizar la seguridad del acontecimiento, de modo que me resultó imposible asistir. Llamé a Harold y le pedí que diera la conferencia por mí, cosa a la que accedió enseguida, sin un instante de vacilación, en unos momentos en que otros muchos habrían descubierto citas inquebrantables en otra parte. Por ese gesto de principios y coraje, y por muchos, muchos otros actos públicos; por el regalo personal de su amistad hacia mí y hacia mi familia, y sobre todo, por su genialidad, le doy las gracias y, como todos los que lo queríamos, lo echo de menos todos los días.

Estas son otras palabras tomadas de mi discurso de recepción del premio PEN Pinter cuando me lo otorgaron en octubre de 2014.

En parte, el motivo de mi resistencia a la excesiva explicación textual es lo ocurrido a raíz de la publicación de *Los versos satánicos* en octubre de 1988. En aquella época, los adversarios del libro se propusieron imponer con notable éxito el significado del libro a sus seguidores, y hasta el día de hoy, para mucha gente, esa imposición sigue dando resultado y les dice exactamente por qué la novela es, por así decir, vomitiva. Al principio confiaba en que el carácter evidentemente distorsionado y tendencioso de tales prescripciones resultara evidente, y que el libro mismo constituiría su mejor defensa. Esperaba asimismo que mi propia trayectoria, las cosas que había escrito, la obra que había realizado, la persona que había sido, sería mi mejor defensa contra la demonización que se estaba produciendo de mi carácter y motivaciones. Pero eso era lo que pensaba antes de la época en que a todos empezó a darnos mucho miedo la religión en general y una en particular: la religión vuelta a definir como la capacidad de los fanáticos religiosos para perpetrar la violencia terrena en nombre de su dios celestial y ultraterreno.

En aquellos días, lo que debía ser evidente empezó a parecer autocomplacencia, y las intolerantes justificaciones religiosas, bajo una capa del nuevo —o en realidad muy antiguo— vocabulario de la blasfemia y la ofensa, ya estaban a la orden del día. Durante mucho tiempo me sentí obligado a combatir la creación de aquella falsa versión de *Los versos satánicos* ofreciendo mis propias explicaciones en contrario. Aborrecía hacerlo y con frecuencia pensaba que, al presentar la defensa casi línea por línea que parecía necesaria, estaba perjudicando la lectura abierta, privada, de mi novela, en la cual, como todo escritor, había confiado.

Y me vi obligado a plantearme una cuestión peliaguda. Si tenía la convicción, y así lo creía, de que el lector completaba la novela y de que todas las versiones —el libro en el intelecto de cada uno de sus lectores— eran válidas y, de hecho, creaciones que había esperado, ¿no serían las versiones de los enfurecidos tan auténticas como las que

albergaban las mentes de los lectores más comprensivos? ¿Acaso mi propia idea del carácter de la experiencia literaria socavaba la defensa de mi libro? La única respuesta que he encontrado es que debe establecerse una distinción entre juicio y acogida. La gente tiene derecho a juzgar un libro con la benignidad o la dureza que prefiera, pero cuando se responde con violencia o con la amenaza de violencia, la cuestión cambia y la pregunta pasa a ser: ¿cómo hacer frente a tales amenazas? A partir de entonces todos hemos lidiado en muchos frentes con la respuesta a esa pregunta.

La exagerada lamentación de Harold en su discurso del Premio Nobel se dirigía principalmente a las distorsiones del lenguaje por parte de los poderes laicos y, en particular, a la más poderosa superpotencia del globo, pero también es aplicable a todo lo que él dice sobre las cosas horrendas que se perpetran en todo el mundo en el nombre de esta o aquella fe. Es justo decir que las religiones, más de una, requieren un análisis minucioso. En Estados Unidos, los extremistas cristianos atacan actualmente la libertad de las mujeres y los derechos de los homosexuales en un lenguaje que, según aseguran, proviene de Dios. Hoy día, los extremistas hindúes están lanzando un ataque contra la libertad de expresión y tratan de rescribir la historia, literalmente, proponiendo que se alteren los manuales escolares al servicio de su estrecho dogmatismo azafranado. Pero el abrumador peso del problema actual recae sobre el mundo del islam, y en gran parte tiene sus raíces en el lenguaje ideológico de sangre y guerra que emana del movimiento salafista dentro de esa religión, globalmente apoyado por Arabia Saudí.

Esto dice Ed Husain, defensor británico de un islam moderno y pluralista, en un artículo de *The New York Times*:

> Que quede claro: Al Qaeda, el Estado islámico de Irak y Siria, Boko Haram, Al Shabab y otros constituyen violentas agrupaciones salafistas suníes. A lo largo de cinco décadas, Arabia Saudí ha sido la patrocinadora oficial del salafismo suní en todo el globo. En el mundo entero, la mayor parte de los

> musulmanes suníes, aproximadamente el noventa por ciento de la población musulmana, no es salafista. El salafismo se considera demasiado rígido, demasiado literal, demasiado distante del islam mayoritario […]. Los partidarios del salafismo y otros fundamentalistas representan el tres por ciento de los musulmanes en el mundo.

A ese tres por ciento suní, quizá quepa añadir otro porcentaje de chiitas extremistas patrocinados por la revolución iraní, cuyo ideólogo Ali Shariati, adaptando el lenguaje marxista, denominó «revuelta contra la historia» a la revolución de Jomeini. En ese sentido, los extremistas chiitas y suníes son lo mismo. El enemigo es la modernidad en sí misma, la modernidad con su lenguaje de libertad, tanto para mujeres como para hombres, con su insistencia en la legitimidad de los Gobiernos y el rechazo de la tiranía, además de su marcada inclinación hacia el laicismo y la separación del elemento religioso. Esto, el lenguaje del mundo moderno, es contra lo que se dirige el desfigurado vocabulario medieval del fanatismo, respaldado por el armamento moderno.

Ese lenguaje se oye cada vez más en mezquitas y medios de comunicación social, y a algunos jóvenes les resulta tan atractivo que empuja a centenares, quizá a miles de musulmanes británicos a sumarse a los bárbaros decapitadores del ISIS (de forma alarmante, se unen a los yihadistas un mayor número de musulmanes británicos de los que se alistan en las fuerzas armadas británicas). Por varias de esas redes sociales circula ahora una encuesta de opinión saudí que muestra que el noventa y dos por ciento de los encuestados convienen en que el ISIS «se ajusta a los valores del islam y a la ley islámica». En caso de que sea cierta, esa clase de información hace que el tres por ciento de Ed Husain resulte bastante optimista. Y aunque se descarte tal encuesta, por considerarla poco fiable, resulta difícil no llegar a la conclusión de que esa retórica religiosa, cargada de odio, que sale de la boca de implacables fanáticos y entra por las orejas de jóvenes cargados de ira se ha convertido en el arma nueva más peligrosa del mundo

actual.

Se ha acuñado un nuevo término que me desagrada, *islamofobia*, para desacreditar a los que señalan tales excesos etiquetándolos como intolerantes. Pero en primer lugar, si a mí no me gustan sus ideas, ustedes deben admitir que así lo diga, lo mismo que debe aceptarse que digan que a ustedes no les gustan las mías. Las ideas no pueden delimitarse solo porque aseguren que tienen de su lado a un imaginario dios celestial. Y en segundo lugar, es importante recordar que la mayoría de los que sufren bajo el yugo del nuevo fanatismo islámico son otros islámicos. Los talibanes oprimieron al pueblo de Afganistán y están a punto de volver a hacerlo; los ayatolás siguen oprimiendo al pueblo de Irán; en la guerra de Irak los muertos fueron casi todos musulmanes, asesinados por otros musulmanes en nombre de su religión común, reinterpretada en términos sectarios para permitir los asesinatos. Es adecuado sentir fobia hacia tales cuestiones. Como han dicho varios comentaristas, lo que se ha asesinado en Irak no son solo seres humanos, sino toda una cultura. Sentir aversión por esa violencia no es intolerancia. Es la única respuesta posible al horror de tales sucesos.

Como Harold Pinter, prefiero con mucho el lenguaje artístico de la ambigüedad y la oblicuidad, lo que permite que una obra tenga múltiples lecturas. Pero también, siguiendo el ejemplo de Harold, como ciudadano no puedo dejar de hablar del horror del mundo en esta nueva era de violencia religiosa ni del lenguaje que la conjura y la justifica, de modo que ciertos jóvenes, incluyendo a muchachos británicos, se ven conducidos a perpetrar actos de extrema brutalidad en la creencia de que están librando una guerra justa.

En esta época sombría, la obra del PEN nunca ha sido más importante. En todo el mundo, los periodistas nunca han estado tan en peligro. En los conflictos de Irán y Siria se los considera objetivos legítimos. La decapitación de James Foley a manos de un yihadista británico nos conmocionó a todos, pero el señor Foley no fue la primera

víctima de esa guerra. Según la Asociación de Periodistas Sirios, durante la guerra civil de Siria se asesinó a más de ciento cincuenta periodistas, y el Comité para la Protección de los Periodistas afirma que desde 1992 han muerto más de ciento noventa en Irak. En la Rusia de Putin, el número de periodistas muertos ya supera los tres dígitos. De Eritrea a China se detiene sin cargos a escritores y periodistas, que luego desaparecen y a veces son asesinados.

Por lo que respecta a mi persona, cuando he necesitado ayuda, he recibido el firme apoyo del PEN en Gran Bretaña, Estados Unidos y otros países, por lo que estoy inmensamente agradecido. El propio Harold Pinter condujo una delegación a Downing Street para exigir que se me proporcionara protección. Fueron Harold y Antonia quienes me permitieron utilizar su casa para encontrarme con mi hijo pequeño. Fue Harold quien habló en mi favor con Václav Havel y reclutó su apoyo. Y cuando el Gobierno británico se negó a entrevistarse y a tener contacto alguno conmigo en los meses siguientes a la fetua, fue Harold quien llamó a William Waldegrave, entonces secretario de Estado en el Ministerio de Asuntos Exteriores, para insistir, con éxito, en que tenían que hablar conmigo. Ningún escritor en apuros habría deseado mejor aliado.

Desde entonces he intentado seguir el ejemplo de Harold y hacer lo posible por contribuir a que el PEN ayude a otros. La labor es importante y el PEN ha demostrado, una y otra vez, que es una eficaz organización de defensa. Ejemplo de ello es el Premio PEN/Barbara Goldsmith (ahora, PEN/Barbey) a la libertad de expresión, que desde 1987 otorga anualmente el PEN American Center para poner de manifiesto el caso de determinados escritores con problemas. Cuatro de los autores galardonados ya estaban en libertad cuando recibieron el premio. De los treinta y ocho que continuaban en prisión a la hora de recibirlo, no menos de treinta y cinco han sido liberados desde entonces. Es un historial para sentirse orgulloso. Proseguiremos la labor de defender la palabra escrita y a aquellos que lo arriesgan todo por decir la verdad.

Me siento orgulloso de recibir un premio que lleva el nombre de Harold Pinter, gran escritor, gran ciudadano y gran amigo en los momentos difíciles.

INTRODUCCIÓN A LAS ENTREVISTAS DE *THE PARIS REVIEW*, VOL. IV

Una vez le pregunté a una diseñadora de joyas que trabajaba con oro de la mejor calidad que por qué empleaba un material tan caro, y me contestó que lo principal del oro era su carácter maleable: «Con oro puedes hacer lo que te dé la gana, puedes doblarlo y retorcerlo y siempre adoptará la forma que quieras darle». Entonces pensé, y sigo pensando, que el inglés es el oro de las lenguas; que, a diferencia de otras lenguas que conozco, su libertad sintáctica y su elasticidad permiten hacer lo que uno quiera, y es por eso por lo que, a medida que se ha ido extendiendo por el mundo, ha producido con éxito tantas metamorfosis regionales: inglés de Irlanda, antillano, australiano, el de la India y las muchas variedades del inglés de Estados Unidos. Me alegré al ver que, en la entrevista de *The Paris Review* reimpresa en este volumen, Maya Angelou piensa lo mismo al hablar de «lo bello, lo flexible que es el lenguaje, cómo se presta a todo. Si lo estiras, dice que vale, muy bien».

Durante mucho tiempo, quizá disparatadamente, he considerado que el inglés posee esa cualidad en mayor grado que cualquier otro idioma, y por eso es saludable que David Grossman nos recuerde que otros escritores piensan lo mismo de otras lenguas. «El hebreo —dice Grossman— es una lengua flexible y se presta con entusiasmo a toda clase de juegos de palabras. Se puede hablar de la Biblia en argot y se puede hablar bíblicamente de la vida cotidiana. Pueden inventarse términos que los demás entiendan fácilmente, porque casi todas las palabras tienen raíz y la gente conoce su origen o es capaz de figurárselo. Es una lengua muy atractiva. Colosal, heroica y gloriosa, pero al mismo tiempo

presenta amplias lagunas deseosas de que las colmen los escritores.» Ah, vale, me sorprendí reconociendo, con solo un poco de mala gana; bueno, a lo mejor en las diversas lenguas hay más de una variedad de oro.

Esa es una de las razones por las que las entrevistas de *The Paris Review* son tan estupendas. No solo entretienen, hacen pensar e incluso obligan a reconsiderar lo que uno cree saber. Como muchos escritores (así como futuros autores y también lectores), soy aficionado a la serie «Art of Fiction» desde siempre. He sacado de su estante los ejemplares antiguos de la revista y los tengo al lado mientras escribo.

En el verano de 1981, cuando escribía el primer borrador de *Vergüenza*, me inspiró bastante la entrevista de Donald Barthelme en *The Paris Review*, sobre todo sus observaciones acerca de la utilización de efectos fantásticos. Dotar a una mujer de unas nalgas doradas en un relato era «una forma de permitir que se le viera el culo». Y: «Si no introdujera en la historia cucarachas tan enormes como una tabla de planchar, no podría presentar a Cortés y a Moctezuma cogidos de la mano, habría resultado una escena puramente sentimental. Hay que buscar elementos de compensación, cosas que digan al lector que, si bien está pasando X, ha de contemplarse a la luz de Y». ¡Qué *útil* me resultó entonces aquello y, en efecto, cuánta utilidad le sigo viendo!

Las entrevistas de «Art of Fiction» satisfacen nuestra profunda y pertinaz curiosidad sobre la vida literaria. Como a la mayoría de los escritores, me interesan otros autores, tanto como lector cuanto como curioso entrometido. Quiero conocer su obra, pero también saber de dónde procede, y cómo. El único escritor que me viene a la cabeza que no piensa de ese modo quizá sea V. S. Naipaul. Asistía una vez al festival literario de Hay-on-Wye cuando el editor y escritor estadounidense Bill Buford entrevistó en el escenario a Naipaul. A la pregunta de Buford sobre los autores que estaba leyendo, contestó con un majestuoso rechazo: «Yo no soy lector, soy escritor». Sin embargo, aquí

está, en estas páginas, ofreciendo una de sus muchas explicaciones publicadas de sus propios orígenes literarios, y también de su proceso de escritura, supongo que porque está dispuesto a aceptar la idea de que, mientras a él personalmente no le interesa leer ni aprender de otros escritores —y lectores también—, podría interesarle aprender cosas sobre sí mismo. Pero entonces, mientras nos lo cuenta, encontramos muchos motivos excelentes de por qué nos gustaría saber cosas sobre *él mismo*. «Resulta enormemente difícil ser el primero en escribir sobre algo. Siempre es fácil copiar después», dice hablando de *Miguel Street*, y se complace en decirnos que *En un Estado libre* «está muy bien hecha».

Es en momentos como ese cuando las entrevistas de «Art of Fiction» son más reveladoras al mostrarnos, quizá, más cosas del autor de las que él mismo conoce. El célebre espíritu jovial del gran P. G. Wodehouse adquiere una cualidad inocente casi increíble cuando habla de sus emisiones radiofónicas en el París ocupado por los nazis: transmisiones que condujeron a muchos a denunciarlo por traidor, y eso, como afirma él mismo, «le cambió la vida», induciéndolo a pasar el resto de sus días en Estados Unidos para no volver jamás a su casa. Siempre me ha resultado penoso que ese escritor, el más inglés de todos los autores ingleses, creador de la fantasía inglesa de Jeeves, Bertie Wooster, el Drones Club, el castillo de Blandings y su imperecedera cerda Emperatriz, debiera haber pasado tanto tiempo en el exilio. Pero Wodehouse parece absolutamente satisfecho de todo el asunto. ¿Le molesta la forma en que lo han tratado los ingleses? «Ah, no, no, no. Nada por el estilo. Todo eso ya es agua pasada.» ¿Y sobre su exilio en Estados Unidos? «Me parece que prefiero vivir aquí que en Inglaterra. No se me ocurre ningún sitio de Inglaterra que me guste más que este. Antes me gustaba Londres, pero ya no creo que me guste […]. En cierto sentido he sido afortunado. En realidad no me preocupo mucho de nada. Soy capaz de adaptarme bastante a las cosas.» Ah, entonces todo va bien.

En esas páginas Jack Kerouac aparece exactamente como debería, brillante y turbio a la vez, lleno de *kerouacidad*. Ahí está, explicando su propio nombre: «Y ahora, *kairn*. K (o C) AIRN. ¿Qué significa *cairn*? Es un "montón de piedras". Ahora *Cornwall*, "muro de piedras". Bueno, vale, ahora *kern*, también KERN significa lo mismo que *cairn*. *Kern*. *Cairn*. *Ouac* significa "lengua de". De modo que *Kernouac* quiere decir la "lengua de Cornwall". *Kerr*, como en Deborah Kerr. *Ouack* significa "lenguaje del agua". Porque *Kerr*, *Carr*, etcétera, significan "agua". Y *cairn* es un "montón de piedras". No hay lenguaje en un montón de piedras. Kerouac. *Ker* ("agua"), *ouac* ("lengua de"). Y está relacionado con *Kerwick*, el antiguo nombre irlandés, que es una deformación. Y es un nombre *cairnish*, de Cornualles, que a su vez es un montón de piedras apiladas. Pero según Sherlock Holmes, todo es persa». Esto es una muestra de la habilidad con que estas entrevistas se realizan y se revisan después —un proceso en el que los entrevistados participan estrechamente—, haciendo que los escritores se muestren tan sinceros y (en su mayoría) espontáneos como lo son en realidad.

Y también hay desacuerdos. William Styron reconoce la influencia de Faulkner, entre otros, y lo encomia, pero con ciertas reservas. «Soy enteramente partidario de la complejidad de Faulkner, pero no de la confusión […]. En cuanto a *El ruido y la furia*, creo que está lograda a pesar de sí misma. Sencillamente, Faulkner prolonga mucho su puñetera intensidad durante demasiado tiempo.» Maya Angelou, sin embargo, se manifiesta, cortés pero firmemente nada impresionada por Faulkner ni Styron. Le preguntan: «¿Qué piensa usted de los escritores blancos que han escrito sobre las experiencias de los negros, de *El ruido y la furia* de Faulkner y *Las confesiones de Nat Turner*, de William Styron?». Y ella contesta: «Bueno, en ocasiones me llevo una decepción; bastantes veces». La literatura, se nos recuerda, es un territorio disputado. Hoy en día, con la irrupción de una nueva y brillante generación de autores afroamericanos de ficción, autobiografía y poesía —Jesmyn

Ward, Colson Whitehead, Mitchell S. Jackson, Safiya Sinclair, Natasha Trethewey, Tracy K. Smith, para nombrar solo a unos cuantos—, sigue siendo posible, e incluso acertado, afirmar que cualquiera puede escribir sobre cualquier cosa, que nadie es poseedor de un tema, pero ante toda esa brillantez es inútil sostenerlo. Esos autores han reclamado el tema de forma tan convincente que sería imprudente que algún colega se entrometiese.

Dos de los autores incluidos en este volumen son amigos míos: Auster y Grossman. Pero los escritores hablan menos entre sí de su oficio de lo que quizá deberían, de modo que incluso en estos casos lo que me dicen las entrevistas es revelador. Auster habla de «leer con los dedos», del acto de volver a mecanografiar el libro entero una vez que se ha concluido, y del valor que le otorga: «Es asombroso». Se maravilla de «cuántos errores encuentran los dedos que han pasado inadvertidos para los ojos». Luego tenemos el panegírico de Grossman al hebreo, que ya hemos citado.

Ahí tenemos también a John Ashbery, a la vez ambiguo y agudo («Tengo una impresión bastante vaga de la clase de persona que soy», se lamenta, pero también dice, con cierta aspereza, que intenta «evitar el famoso cliché de que se aprende de los alumnos»); a Philip Roth le basta consigo mismo («Yo no pregunto a los escritores por sus hábitos de trabajo. La verdad es que no me importa. Joyce Carol Oates dice en algún sitio que cuando un escritor pregunta a otro a qué hora empieza a trabajar, cuándo termina y cuánto tiempo tarda en almorzar, lo que en realidad quiere averiguar es "¿Está tan loco como yo?". Yo no necesito que me contesten a eso»); a Stephen Sondheim, reconociendo que utiliza el diccionario de la rima de Clement Wood y el *Roget's Thesaurus*; a E. B. White sobre *La telaraña de Carlota* («Todo el que escriba para niños sencillamente está perdiendo el tiempo. Tienes que escribir por, no para»); a Ezra Pound hablando de *Perri* de Disney, esa «película documental de ardillas», y alabando «el aspecto confuciano de Disney», un «genio absoluto»; a Marilynne Robinson

sobre cómo surgió *Vida hogareña* de un «montón de metáforas»; a Marianne Moore, entrevistada el día anterior a la elección del presidente Kennedy, pero perteneciente por entero a otra época, y a Haruki Murakami, un autor tan contemporáneo como el que más, reconociendo su temor a Toni Morrison y Joyce Carol Oates.

Si no es usted escritor, no se apure: este volumen no le enseñará a escribir. Si escribe usted, sospecho que le enseñará muchas cosas. En cualquier caso, es un cofre del tesoro, y una delicia.

AUTOBIOGRAFÍA Y NOVELA

(I)

Vamos a echar una mirada a la portada de tres de las grandes novelas del siglo XVIII, para muchos de nosotros la edad de oro de la novela inglesa.

La portada de *Robinson Crusoe* dice así: «VIDA y SORPRENDENTES y EXTRAÑAS AVENTURAS de *ROBINSON CRUSOE de YORK*, MARINERO: Que vivió veinte y ocho años completamente solo en una isla deshabitada en la costa de AMÉRICA, cerca de la embocadura del Gran Río OROONOQUE (Orinoco); Arrastrado a Tierra después de un Naufragio, en el que perecieron todos los Hombres menos él. CON un Relato de cómo al final lo salvaron extrañamente unos PIRATAS. *Escrito por Él mismo*. LONDRES: Impreso para W. Taylor en the Ship en *Pater-Noster-Row*. MDCCXIX (1719)».

Y este es el texto completo de la portada de *Los viajes de Gulliver*: «VIAJES a varias NACIONES REMOTAS del MUNDO. En Cuatro PARTES. De *LEMUEL GULLIVER*, Primero CIRUJANO y luego CAPITÁN de varios BUQUES. Vol. I. *LONDRES: Impreso para* BENJ. MOTTE, *en el Middle* Temple-Gate de Fleet-street. MDCCXXVI (1726)».

Y en tercer lugar, aquí tenemos lo que se dice en la portada del primer volumen de *Tristram Shandy*: «VIDA y OPINIONES de TRISTRAM SHANDY, CABALLERO». Hay una cita de Epicteto en griego. *«Tarassei tous Anthropous ou ta Pragmata, alla ta peri ton Pragmaton, Dogmata»*, lo que quiere decir: «Lo que altera a los hombres no son las cosas en sí, sino las teorías sobre las cosas». A continuación dice simplemente «VOL. I», da el número de la edición y la información de imprenta: «LONDRES: Impreso para J.

DODSLEY, en *Pall Mall*», así como la fecha (1759, para la primera edición de los dos primeros volúmenes).

Lo que llama la atención en las tres portadas es la ausencia del nombre del verdadero autor. *Robinson Crusoe* pretende haberla escrito Robinson Crusoe; *Los viajes de Gulliver*, Gulliver; y *Tristram Shandy*, el pobre Tristram Shandy en persona, ese desventurado narrador que tanto tarda en contarnos su historia, cuyas fluidas y frecuentes divagaciones hacen que su vida avance más despacio que la vida misma, de modo que cuanto más escribe, más le queda por narrar de su futura existencia. Los nombres de Daniel Defoe, Jonathan Swift y Laurence Sterne están ausentes de sus respectivos libros. Hace solo doscientos cincuenta años era posible que los libros se hicieran célebres y famosos, tal como las mencionadas novelas lo fueron en su día, mientras su autor permanecía en la sombra. Tanto la figura del autor como la historia de su vida no se consideraban relevantes en relación con la obra. Nadie pensaba que Robinson Crusoe tuviera sus orígenes en los sentimientos infantiles de Defoe al verse abandonado en un mundo solitario (salvo en Viernes). Como tampoco le preguntaron nunca al deán Swift si alguna vez se había encontrado con personas muy bajitas, muy altas o con caballos parlantes. Y los periodistas no se presentaban a la puerta de los padres de Laurence Sterne para preguntarles por sus hábitos sexuales y si al señor Sterne padre se le había olvidado realmente dar cuerda a aquel reloj. La ficción era ficción; la vida, vida; hace doscientos cincuenta años, la gente sabía que eran dos cosas diferentes.

Ya no es lo mismo. Y si hay un autor a quien podamos culpar de ello es, probablemente, Charles Dickens. Si Dickens no inventó plenamente el culto al escritor como personalidad pública, desde luego hizo mucho para popularizarlo. En su primera gira de conferencias por Estados Unidos en 1842 —le gustaba hablar en América porque le pagaban más—, utilizó su fama para convertirse en un apasionado y destacado defensor del antiesclavismo y también habló vigorosamente en favor del establecimiento

de leyes internacionales sobre los derechos de autor. Por encima de todo, sin embargo, se convirtió en un legendario actor de escenas famosas de su propia obra, representando todos los papeles, incluso los femeninos; su recreación de la muerte de la Pequeña Nell de *La tienda de antigüedades* tuvo especial éxito, y, al parecer, su barba rala no hizo menos convincente su interpretación de la agonizante Nell. Su habilidad como actor incrementó grandemente su fama, pero también fue probablemente la causa de su repentina muerte en 1870, después de volver en mal estado de salud de su segunda gira americana. (La moraleja de esta historia, por tanto, podría ser que, aunque a algunos autores se les dé bien hablar en público…, eso los mata.)

Con la publicación de *David Copperfield*, la octava de sus quince novelas —o bien, para mencionar su título completo: *La historia personal, aventuras, experiencia y observación de David Copperfield, el más joven de la villa de Blunderstone (que jamás pensó publicar en modo alguno)*—, Dickens también utilizó de forma explícita su propia vida, sus propias experiencias como jornalero en su infancia, su primer amor y su fallida carrera jurídica como base de su ficción. Por esos años, en torno a 1850, el nombre del autor se menciona de forma destacada en la portada. Dickens no tenía interés en ocultar la paternidad de su obra; tampoco hizo esfuerzo alguno por disimular los orígenes autobiográficos de la novela, y un año antes de morir la denominó su *hija favorita*. Después de Dickens, los escritores quizá no hayan estado más dispuestos a novelar sus historias personales, pero desde luego los lectores han empezado a creer que sí lo hacen. Hoy en día, con frecuencia se supone que todas las novelas son, en realidad, autobiografías disfrazadas.

Todo novelista contemporáneo dirá que la pregunta que le formulan con más frecuencia tiene que ver con la autobiografía. «¿En qué medida es autobiográfica?» La novela quizá trate de un hombre que desea sexualmente a una menor de edad, o puede que sea de alguien que se despierta un día transformado en un escarabajo gigantesco,

o sobre un norteamericano que, según sus propias palabras, «se ha vuelto espástico en el tiempo» y va saltando de forma incontrolable entre eras diferentes, o de un soldado que intenta librarse del ejército alegando locura solo para que le digan que hay una trampa, es decir, que quien quiera salir del ejército no puede estar loco; pero la pregunta siempre es la misma, como también lo son las suposiciones subyacentes. Si Nabokov escribió *Lolita*, entonces debe de haber explorado, al menos, sus propios deseos pedófilos. Si Kafka escribió *La metamorfosis*, es que debió de haberse considerado a sí mismo como un insecto asqueroso, marginado. Y Billy Pilgrim, el protagonista de *Matadero Cinco*, debía de ser Kurt Vonnegut disfrazado, así como el Yossarian de *Trampa 22* tiene que ser Joseph Heller, y así sucesivamente. La imaginación, en estos tiempos nuestros poco imaginativos, no es más que un disfraz que se pone sobre los hechos. Si se escribe sobre un asesino en serie como Hannibal Lecter, entonces es posible que usted, señor Harris, tenga secretas fantasías asesinas. Si el protagonista es un enano, como Oskar Matzerath en *El tambor de hojalata*, entonces debe considerarse que Günter Grass es un enano. Y si alguien escribe con frecuencia sobre osos, como John Irving hizo al principio de su carrera, entonces debió de haber habido —¿no es cierto?— un oso importante en su vida.

«¿En qué medida es autobiográfica?» Resulta que hay una respuesta correcta y otra incorrecta a esta pregunta. Primero, la incorrecta: «En realidad, no es autobiográfica. Supongo que hay algo de mí, cosas que pasaron de verdad, pero se han cambiado y trastocado con otras de mi invención, y en parte aparecen detalles de personas que conozco, pero están mezclados con otros que me he inventado. Ya sabe, es ficción». Esta respuesta tiene el mérito de que suele ser cierta, pero sigue siendo incorrecta. La respuesta correcta es la siguiente: «Es enteramente autobiográfica. ¡Sí! ¡En esta novela todo le ha pasado o bien a mí mismo, a mi familia o a amigos íntimos!». Solo satisfará esta respuesta, e incluso impresionará a la persona

que haga la pregunta. Solo esa respuesta permitirá pasar de la cuestión autobiográfica a otras, posiblemente más interesantes, sobre la obra en sí. Esto me pareció evidente cuando publiqué mi novela *Furia*, cuyo personaje central fue víctima de abusos sexuales en su infancia y que de cuando en cuando cae presa de una rabia inexplicable de origen desconocido para él, y en uno de esos accesos de furia en Londres, casi asesina a su mujer dormida y a su hijo pequeño con un cuchillo de cocina para más tarde, en la ciudad de Nueva York, experimentar pérdidas nocturnas de memoria que coinciden extrañamente con los crímenes perpetrados por un asesino en serie… Y todos los periodistas que me entrevistaron, me preguntaron: «Así que esta es su novela más autobiográfica, ¿verdad?». Durante mucho tiempo seguí dando la respuesta incorrecta —«No; en realidad, no»—, hasta que me di cuenta de que si hubiera dicho la correcta —«Sí, por supuesto»—, los periodistas y yo hubiéramos dado un suspiro de alivio para luego entablar una conversación como es debido.

La obsesión autobiográfica tampoco se limita a los periodistas. Los lectores también la tienen, y cualquiera que escriba una novela incluso de éxito moderado experimentará el fenómeno de gente que se tome por un personaje del libro, personas que supongan que aparecen realmente en la novela aunque el autor no las conozca. Después de una conferencia que di en Bombay a comienzos de la década de 1980, una mujer que llevaba un abanico, enjoyada y bastante grandilocuente, se me acercó, cerró el abanico y me sacudió con él en el brazo: ¡zas!

—Qué travieso eres —me dijo—. No importa, te perdono.

Y yo pensaba: «¿Quién coño es usted?». Entonces se identificó como el modelo «evidente» de un determinado personaje de mi obra.

—Señora —protesté—, tiene usted que reconocer que esta es la primera vez que nos vemos.

Ella chasqueó la lengua con impaciencia.

—No veo por qué sigues con eso —repuso—. Ya te lo

he perdonado.

No todos los lectores son tan indulgentes. A raíz de la publicación de *El suelo bajo sus pies*, una aspirante a estrella de cine y cantante de jazz hace tiempo olvidada, una tal Asha Puthli, dio una serie de entrevistas periodísticas en las cuales llegaba a acusarme hasta de acosarla con objeto de servirme de su vida para el personaje de Vina Apsara en mi novela. Lo siguiente es de *The Times of India* de julio de 2002: «Hay cincuenta semejanzas entre Vina Apsara y yo —dice ella—. Pero él no quiere reconocerlo. Podría haberlo demandado, pero no lo he hecho». (Eso fue después de que yo explicara a la prensa que ella no se me había pasado ni una sola vez por la cabeza mientras escribía el libro.) «Ya sabe, eso es lo que suele decirse para eludir demandas judiciales», repone ella, muy enfadada. Al mismo tiempo, afirma que si el libro se lleva alguna vez al cine, tendrá que responder con firmeza. «A su estilo se lo llama realismo mágico, y eso es una distorsión de los hechos. Si quiero algo basado en mi propia vida, prefiero hacerlo yo.» De modo que quien quiera hacer una película de mi libro será mejor que se ande con cuidado. Asha Puthli y sus cincuenta semejanzas nos siguen la pista.

El problema con esta clase de idioteces es que ocultan las múltiples formas en que la vida de un autor conforma su obra. Cierto es que muchos personajes de ficción se basan en modelos de la vida real. Pero si un escritor toma como punto de partida a una persona real —incluso a él mismo— y el resultado es un personaje ficticio, el tránsito de una al otro, cabría decir, es el salto imaginativo. En ese acto de transición es donde reside el arte. Eso es cierto sobre todo cuando un escritor elige un «personaje yo» para situarlo en el centro de su obra. Es evidente que Stephen Dedalus está cerca de James Joyce y que el Marcel de *En busca del tiempo perdido* tiene bastantes cosas en común con su creador, Marcel Proust. Y sin embargo, Stephen y Marcel no son criaturas de carne y hueso. Están hechos de palabras, y una vida vivida en el lenguaje es algo muy distinto de una vida respirando. Stephen no es Joyce, aunque haya ido al mismo

internado y comparta el modesto deseo del autor de «forjar en la fragua de mi alma la conciencia inexistente de mi raza», y Marcel no es Proust: en primer lugar, es heterosexual, y además parece que teme bastante menos al mundo y se mueve mucho más que su autor, encerrado en su famosa habitación forrada de corcho. Toda versión literaria de lo real —un lugar real, una familia auténtica, un hombre o una mujer verídicos— es solo eso, una versión, y resulta peligroso equipararla con «verdad», una idea de lo más escurridiza.

En su reciente biografía de Saul Bellow, James Atlas nos habla del material del que procede *Herzog*. Descubrimos que su mujer se fugó con un amigo suyo, igual que Madeleine Herzog. La vida real y la ficción se reflejan en notable medida. Pero ahí va una pregunta: *¿Y qué?* Enterarse de esas cosas es interesante, sin duda, es una forma más elevada de cotilleo, y los chismorreos también tienen su sitio, desde luego. Pero una vez que nos dicen que Madeleine Herzog se basa en Sondra Bellow, y que su amante monópodo, Valentine Gersbach, tiene sus raíces en el amigo de Bellow Jack Ludwig, e incluso después de que intuyamos que Herzog, ese pobre y enloquecido escritor de cartas, debe de ser una figura del autor, ¿qué habremos aprendido en realidad? La respuesta es: nada que enriquezca ni ilustre la lectura de la novela. Madeleine, Valentine y Moses no habitan la misma secuencia espaciotemporal que nosotros. Viven en un mundo de palabras, y los críticos que han visto en Gersbach un eco del personaje del doctor Tamkin en *Carpe Diem* tienen más razón que el biógrafo que da por supuesto que el arte surge de la vida de una forma —cómo decir— literal, prosaica. Bellow sentía fascinación por los que él denominaba *instructores de realidad*, gurús a lo Deepak Chopra, o por lo que Alfred Kazin definía como «la personificación misma de una especie de moderno urbanita sabelotodo, el analista charlatán, el falso guía para los muchos afligidos por su espantosa confusión». La determinación de Bellow como artista de retratar y ridiculizar a tales personas vacías está

en la base de la fuerza de su caracterización de Valentine Gersbach. El solo hecho de que a uno le pongan los cuernos es un combustible mucho menos potente.

Sin embargo, el alto cotilleo nos rodea por todas partes. Para entender *Matar a un ruiseñor*, debemos saber primero que Harper Lee basó su libro en observaciones de personas que conocía, incluida su propia familia, que Atticus Finch es una versión de su propio padre, Amasa Coleman Lee, que el personaje de Dill se basa en Truman Capote, y que la historia de Boo Radley surgió de una casa de la calle de los Lee que siempre había estado clausurada con tablas. Para entender *El ruido y la furia* se debe ver —como me mostraron a mí— la cerca de madera de Oxford, en Misisipi, donde solía estar el muchacho con problemas mentales en quien supuestamente se basó Faulkner para el personaje de Benjy. Para apreciar plenamente «La buena gente del campo», el aterrador cuento de Flannery O'Connor, debería verse —como yo tuve ocasión de hacer el año pasado— el cobertizo de Milledgeville que constituye un importante escenario para el relato. Y así sucesivamente. La vida es la clave de la obra.

Lo repito: estas cosas también me parecen interesantes. Y también creo, por ejemplo, que la experiencia de Kurt Vonnegut en Dresde afectó profundamente a sus puntos de vista sobre la mayoría de las cosas: la guerra, el absurdo, la irracionalidad, la tecnología, la muerte y la naturaleza humana. Pero mucha gente sufrió el bombardeo de Dresde, lo mismo que, además de Faulkner, había mucha gente viviendo en Oxford, en Misisipi. Pero solo Vonnegut escribió *Matadero Cinco*, y solo Faulkner era Faulkner. La pregunta que me formulo es la siguiente: ¿por qué esos hombres, y no otros que vivieran cerca de ellos? Por qué Flannery O'Connor o Harper Lee y no las mujeres de al lado de su casa que observaban la misma calle, que veían pasar el mismo mundo? ¿Por qué Roth y nadie más de Weequahic High, en Nueva Jersey? ¿Por qué Joyce y ninguno de los demás chicos que sufrieron en una institución educativa bajo la férula de los jesuitas de Clongowes Wood? La vida

puede ofrecer la materia prima de una obra. No brinda la chispa, ese algo que produce el salto creativo, el tránsito a las palabras textuales.

Ahí va una indicación de lo que entiendo por palabras textuales. Hablemos de Joyce, hablemos, en particular, del «Majestuoso, el orondo Buck Mulligan»: no solo el primer personaje que aparece en Ulises, sino también las primeras cinco palabras del libro. Richard Ellmann, el biógrafo de Joyce, nos dice que Buck Mulligan, compinche de Stephen y autor de «La balada de Jesús bromeando» y otras blasfemias por el estilo, se basa en Oliver St. John Gogarty, el amigo de Joyce, estudiante de Medicina, nadador, poeta y persona ocurrente que convivió con Joyce en la famosa torre Martello (que también visité y donde, de pie en la cima, sucumbí —como todos hacemos en estos días de obsesión por lo biográfico—, al poderoso señuelo sentimental del alto cotilleo, a la sensación de haberme paseado por las páginas del libro). Sea como fuere, este es mi punto de vista. De no tratarse del «majestuoso, orondo Buck Mulligan», si por ejemplo fuera el «gordo, lento Buck Mulligan», no existiría tal cual es. La magia del personaje no radica en su punto de origen, sino en la precisión del lenguaje con el que se lo caracteriza. «El señor Leopold Bloom devoraba con deleite los órganos internos de bestias y aves.» Esa frase es el ábrete sésamo que trae a Bloom a la vida en las páginas del Dublín verbal de Joyce, su «nuevo Bloomusalén». Podría habérselo descrito al principio como vendedor publicitario, judío o marido de una mujer infiel, pero eso no habría servido. Su afán por situarse frente a esos órganos internos es lo que crea el personaje ante nosotros. En la biografía de Joyce no hay nada que nos prepare para esas palabras mágicas ni para enriquecer su comprensión.

Hay buenas razones para que los escritores elijan con frecuencia personajes que son avatares, encarnaciones de sí mismos. Es útil hablar, pensar y actuar a través de una sombra, de un «yo» alternativo para andar por el camino no tomado, para construir una variación del tema de uno

mismo. Yo lo he hecho dos veces. El Saleem Sinai de *Hijos de la medianoche* y el Malik Solanka de *Furia* tienen mucho en común con el autor. Saleem / Salman: no hay mucha diferencia. Además, Saleem vive en mi casa (aunque distinta), deambula por mi barrio, va a mi colegio y sus amigos de infancia están construidos con partes de los míos. (Otro riesgo de la autobiografía. De nuevo en Bombay, se me acercó un hombre de mi edad y me dijo: «Hola, Salman, soy Hairoil». En *Hijos de la medianoche*, Saleem tiene un amigo apodado Hairoil («Brillantina»), un tipo muy pulcro y atildado, peinado con una nítida raya y mucha brillantina. Bueno, pues resulta que lo del pelo lo había sacado de un amigo de la infancia, aunque la vida ficticia del chico del pelo era completamente distinta de la del muchacho real. Y de pronto tenía ahí mismo, delante de mí, a aquel viejo amigo que extrañamente no se identificaba por su nombre verdadero, ni siquiera por el apodo con que solíamos llamarlo, sino por un mote que me había inventado para el libro. «Qué desconcertante —pensé— que le haya resultado más fácil presentarse como personaje imaginario en vez de como persona real. Y qué tristeza, además, porque había perdido todo el pelo.»)

Es asimismo cierto que la familia de Saleem tiene una estructura parecida a la de mi familia materna. Yo también había tenido un abuelo médico, una tía casada con un general pakistaní, un tío relacionado con la industria cinematográfica de Bombay y una niñera o aya de Goa. Había pensado que si daba a la novela un armazón que conociera perfectamente, me resultaría más fácil controlar su enorme escala y longitud. Pero mientras la escribía, realicé un descubrimiento interesante. Cuando intenté plasmar a todas esas personas tal como eran en la realidad —es decir, cuando otorgué demasiado poder a mi autobiografía—, se negaban obstinadamente a cobrar vida y parecían inertes, postizas. Solo cuando las alejé de sus respectivos modelos (cuando los abuelos de Saleem se unían a través de un agujero practicado en una sábana —mis abuelos no lo hacían así—, cuando el tío de Saleem

inventó, para eludir la censura, la innovadora técnica conocida como el «beso indirecto» —mi tío no era tan ingenioso—, cuando el tío de Saleem, el general, participó en un golpe de Estado militar —eso le habría gustado, pero probablemente no lo hizo—, y sobre todo cuando Mary, el aya de Saleem, de Goa, cambia dos niños recién nacidos en una clínica de maternidad a guisa de gesto político —no, a mí no me cambiaron en la cuna al nacer— y después se erige en la eminente directora de una fábrica de encurtidos), solo entonces tuve una novela que escribir. Lo importante era el salto imaginativo, y no la vida real como material de partida: utilizar la famosa distinción de Lévi-Strauss, no lo crudo, sino lo cocido. Y eso es en definitiva lo que estoy defendiendo: la cocina. El gozo de cocinar.

Hablando de cocina, una palabra más sobre Saleem Sinai, que, como Mary, su vieja aya, acaba en una fábrica de encurtidos. Cierto es que la primera infancia de Saleem recuerda la mía. No obstante, a medida que va haciéndose mayor nuestra historia vital presenta profundas divergencias, igual que nuestra personalidad. Cuando se hace mayor, Saleem se va volviendo cada vez más pasivo hasta convertirse en una persona *a quien le hacen las cosas* en lugar de tomar medidas para controlar su propio destino. A decir verdad, eso me irritaba en ocasiones, y más de una vez intenté describir situaciones en las cuales mostraba menos pasividad. Aquellas escenas no eran buenas, y aprendí otra gran lección sobre la ficción. El autor puede crear un personaje, pero cuando lo haya creado, ya no será libre. Deberá moverse dentro de las limitaciones del ser humano que ha inventado. En resumen, tuve que dejar que Saleem fuese Saleem en vez de tratar de convertirlo en alguien que no era: en mí, por ejemplo.

Cuando se publicó *Furia* y la gente observó que el personaje principal era más o menos de mi edad y que, como yo, era de origen indio y acababa de mudarse a Nueva York, el alto cotilleo sofocó todo lo demás y el elemento autobiográfico se dio por sentado. No solo una joven serbia, enteramente imaginaria, afirmó que era

alguien con quien yo tenía una aventura —a lo que mi reacción fue: «¡Ojalá!»—, sino que además se me atribuyeron todos los puntos de vista del profesor Solanka. En realidad, en el cascarrabias del doctor Solanka yo había concentrado todas las malhumoradas actitudes que se me ocurrían sobre la vida, Estados Unidos y demás, para luego rodearlo con el carnavalesco espectáculo de Nueva York que, según pensaba, equilibraría, cuestionaría y pondría en contexto su desencantado monólogo interior. Había olvidado la primera regla sobre la autobiografía en la ficción, la que ya he explicado: «es ficción», erróneo; «es enteramente autobiográfica», acertado. La acogida de *Furia* me afectó, haciéndome comprender que en adelante debía evitar los «personajes yo» en mis libros. Para expresarlo sin rodeos, en este aspecto tengo un problema especial. Demasiadas cosas de mi vida han pasado a ser de dominio público; se ha producido, cabría decir, demasiado «cotilleo bajo», y a cierta clase de lectores les resulta imposible no tratar de «descodificar» mi ficción en términos de lo que conocen o creen saber sobre mi propio personaje y mi vida privada. Esto, debo decir, es un poco horripilante, lo rehúyo. En las dos novelas que siguieron a *Furia*, *Shalimar el payaso* y *La encantadora de Florencia*, no hay huella alguna de personaje autobiográfico. Esas sombras no son mías. Y tampoco habrá ninguna imagen apreciable del autor en cualquier narración futura que llegue a escribir. He aprendido la lección.

(II)

Quisiera extenderme un poco sobre las diversas formas en que la vida de un autor afecta indirectamente a su obra, moldeando su sensibilidad, señalándole una u otra dirección, y supongo que seguiré centrándome en el autor cuya vida conozco más estrechamente. Nací y me crie en una gran urbe y he pasado en grandes ciudades la mayor parte de mi vida, de modo que no será sorprendente si me considero un escritor urbano. Y además, en primer lugar,

poscolonial. Un imperio no se acaba con la marcha de los imperialistas, y cuando me hice mayor la influencia de lo británico seguía siendo profunda. En muchos aspectos —las leyes, el programa de estudios, los ferrocarriles, la función pública, las tierras ganadas al mar—, los británicos seguían con nosotros; por otro lado, nos educaron para sentirnos orgullosos de la nueva India independiente, de la que éramos hijos. Mis padres solían decir en broma que los británicos se largaron ocho días después de mi nacimiento —y, bueno, ¿qué tiene de graciosa esa ocurrencia?—, pero me crie en una ciudad construida por los británicos en suelo de la India, una mezcla de Oriente y Occidente, y esa combinación forjó para siempre mi forma de ver el mundo.

Fui también producto de una división, la partición del subcontinente indio en los nuevos Estados de la India y Pakistán, y me crie entre las secuelas de las matanzas que siguieron, incapaz de olvidar las historias de los trenes de hombres, mujeres y niños masacrados que llegaban a las estaciones de Amritsar y Lahore. La Partición dividió por la mitad a mi familia: mis dos tías quedaron en el lado pakistaní de la frontera, mientras nosotros, más indios que musulmanes, preferimos quedarnos en la parte india. Eso me otorgó un privilegio accidental como escritor: podía ver la Partición, las matanzas y la historia del subcontinente desde ambos lados. Me sentí orgulloso de que los lectores pakistaníes se sirvieran de *Hijos de la medianoche* para «entrar» en la India, y de que los lectores indios utilizaran *Vergüenza* para «entrar» en Pakistán, y siempre he sentido una estrecha afinidad por aquellos escritores que, como S. H. Manto, el gran autor de relatos en urdu, tenían un pie en Karachi y otro en Bombay.

El primer gran autor que conocí y que se convirtió en modelo de lo que debía ser un escritor fue el poeta urdupakistaní Faiz Ahmed Faiz. Faiz fue comunista toda la vida, ganador del Premio Lenin y bastante aficionado al whisky, aunque en esas cosas no seguí su ejemplo. Pero para mí era como un tío más, íntimo amigo de la familia, quizá el mejor amigo de la hermana mayor de mi madre, y

de pequeño me acunaba literalmente sobre sus rodillas. Cuando me hice mayor, me sorprendía su determinación de ser, como Pablo Neruda, un autor privado y público a la vez. Componía bellos poemas de amor, un tanto amargos y desencantados, en el género lírico del gazal, muchos de los cuales, musicados, le depararon enorme popularidad, además de un cuerpo de poesía política, pública, también amarga y desencantada, y ese doble proyecto, el público y el privado, suponía yo, era sencillamente lo que requería el oficio. Creía entonces, y sigo creyéndolo, que se debía escribir con ese doble enfoque.

A raíz del sangriento parto de Pakistán, Faiz escribió el famoso poema «Sub e Azadi» («Mañana de libertad»): «Esta trémula luz, esta aurora por la noche mordida, / no es el alba que esperábamos», un poema cuyo lúcido realismo contrasta radicalmente con la visión mucho más halagüeña de la India de Nehru en su aún más famoso discurso de la «libertad a medianoche». De manera inevitable, esa lucidez lo convirtió en objetivo de los patrióticamente ciegos, y en cierta ocasión, que quizá recuerde a una escena de *Hijos de la medianoche*, una tía mía lo escondió en el sótano, extendió sobre la trampilla la alfombra del salón, puso encima un sofá, asentó en él su amplia persona y luego se enfrentó a la turba que fue a buscarlo y la ahuyentó.

Faiz no era una persona religiosa, por decirlo suavemente. Como tampoco lo era mi padre. Ni yo mismo. Sin embargo, en la India y Pakistán casi todo el mundo lo es, y si el escritor quiere recrear de manera convincente ese mundo en sus páginas, debe tener continuamente en cuenta la religión, porque los personajes serán religiosos aunque el autor no lo sea. Y si se escribe sobre la India, habrá que considerar un enorme cúmulo de dioses. Ha habido intentos por parte de eruditos indios de enumerar todos los dioses de la India, no solo las deidades famosas, renombradas, las grandes estrellas, sino también todos los pequeños dioses regionales, de zonas boscosas o arroyos de montaña. Tales estudiosos han llegado al asombroso número, propio del realismo mágico, de trescientos millones. Trescientos

millones de dioses. La población de Estados Unidos en forma sobrenatural. La población de la India supera los mil trescientos cincuenta millones de habitantes, lo que de manera muy aproximada hace un dios para cada cuatro seres humanos y medio.

Y aún más extraño, porque si se supone que la colectividad divina es bastante estable —hay que dar por sentado que el control de natalidad divino es más eficaz que el de la variedad humana—, la población no ha dejado de crecer a gran velocidad; de hecho, se ha más que duplicado desde que yo iba al colegio en Bombay en la década de 1950. De modo que, si proyectamos hacia atrás esa curva demográfica, veremos que solo en algún momento de los años treinta la población de la India probablemente fue por primera vez mayor que la divina. ¿Qué consecuencias tiene en la sensibilidad de un escritor y en su imaginación artística el hecho de criarse en un mundo donde lo sobrenatural y lo cotidiano coexisten más o menos en igual número? ¿Qué efecto produce en su concepto de la palabra *realismo*? En mi caso, la respuesta es liberación, pues me mostró a temprana edad que el naturalismo cotidiano es solo una forma, y quizá muy limitada, de describir el mundo.

Esa comprensión formaba parte de lo que denomino *lo dado*. Todos los escritores empiezan con un *lo dado*, una pepita grande o pequeña de buenas o malas sensaciones, historias divertidas o curiosas, cierto pequeño remordimiento moral o sexual, cierta perspectiva inesperada sobre el lenguaje, una comezón sin rascar que es lo que en principio impulsa a escribir. Algunos autores son capaces de explotar esa perspectiva durante toda la vida. Otros —la mayoría, a mi entender— acaban notando que han agotado todo el material de partida y han de buscar un segundo acto.

Yo he sido insólitamente afortunado como escritor, en el sentido de que la vida me ha dado más de una de esas pepitas de oro. Para empezar, tenía la India, ese inagotable cuerno de la abundancia, esa inagotable fuente nutritiva.

Después tuve la emigración, pues el viaje que hice de Oriente a Occidente ya lo habían hecho millones de otras personas. En Estados Unidos la inmigración es un tema antiguo, pero ahora también es un asunto mundial. En la época de la partición de la India y Pakistán se produjo la mayor emigración de masas de la historia humana, aunque desde entonces han ocurrido otras que rivalizan con ella. Para bien o para mal, estamos en la era del migrante, la época de la historia humana en que más personas que nunca acaban en lugares distintos del suyo impulsadas por la necesidad económica, la agitación política o simplemente atraídas por las resplandecientes luces de la gran ciudad. Eso también constituyó uno de mis temas, gracias a los incidentes de mi vida. Y, por último, algo que preocupa cada vez más: el deseo de mostrar cómo encaja el mundo, cómo se conecta el *aquí* con el *allí*, cómo las cajitas en que ahora vivimos se abren y suelen surgir otras cajitas, con frecuencia muy lejos, y cómo, con objeto de explicar nuestra vida, necesitamos a menudo comprender cosas que ocurren en el otro extremo del mundo. En cierta ocasión escribí que los británicos no entendían plenamente su propia historia porque en buena parte había sucedido en ultramar. Eso es cierto ahora para todos nosotros, y cada vez me doy más cuenta de que intento reducir esa incomprensión buscando historias que conecten los puntos.

Aquí va una de esas historias. En mayo de 1662, la infanta Catalina de Portugal, más conocida históricamente como Catalina de Braganza, se casó con el rey Carlos II de Inglaterra, el extrovertido monarca de la Restauración famoso por su afición a la juerga y las aventuras amorosas. Triste es decirlo, pero Catalina no era muy agraciada, de manera que, para resultar atractiva al rey Carlos, hombre con debilidad por las caras bonitas, la dote debía ser condenadamente preciosa, y los británicos lograron convencer a Portugal de que se desprendiera de su temprana posesión colonial, las islas y el puerto de Bombay. Ese bien podría haber sido el motivo del casamiento desde el principio. En cualquier caso, los británicos construyeron

inmediatamente una fortificación en la isla de Bombay, emprendieron el inmenso proyecto de ganancia de tierras al mar que uniría las Siete Islas, entre sí y con el continente, y surgió una ciudad que se convirtió en el puerto más importante y en centro neurálgico de la economía de la India británica. Mientras, en América, se delimitaban dos nuevos distritos urbanizables frente a la isla de Manhattan, al otro lado del río. En principio se llamaron King's Borough, por el rey Carlos II, y Queen's Borough, por la reina Catalina de Braganza. Hoy se llaman Brooklyn y Queens. ¿Ven lo inesperadamente que se conecta el mundo? Resulta que Bombay y Nueva York, más o menos desde su nacimiento, tuvieron la misma reina.

La historia tiene una posdata. En 1988 hubo planes para erigir una estatua de Catalina de Braganza de casi once metros sobre una base de cuatro metros y medio en Hunters Point, en Queens. Habría sido la segunda estatua más alta de Nueva York, solo por detrás de la de la Libertad. La escultora Audrey Flack ganó un concurso que le otorgaba el derecho a erigir la estatua. Decidió —quizá después de contemplar retratos de Catalina— no darle una verdadera semejanza, sino más bien ofrecer una «imagen multicultural», con labios gruesos, nariz ancha y tirabuzones en el pelo que bien podrían confundirse con rizos rastafaris. Las cosas fueron a peor. Los historiadores de la ciudad presentaron objeciones. Los irlandeses protestaron. Los grupos antiesclavistas la etiquetaron de negrera, aunque no hay indicio alguno de que, personalmente, poseyera seres humanos o traficara con ellos, mientras varios presidentes estadounidenses que sí tuvieron esclavos cuentan con sus propias estatuas. Y al final, a la pobre Catalina se le negó el derecho de permanecer gloriosamente situada con la mirada puesta en la Dama Libertad, justo enfrente. Hoy languidece en ese limbo reservado al arte no deseado y a las princesas olvidadas. (En realidad, se encuentra en una fundición de Beacon, al norte del estado de Nueva York, donde aún no la han fundido en bronce, y allí está, espera que te espera.)

(III)

Toda esta cuestión del tránsito a partir del material de base, de inexplicable idiosincrasia literaria que parece surgir de la nada, de la compleja formación de la sensibilidad artística y la influencia indirecta que los creadores de ficción reciben de personas, lugares, historias y multitudes, no impresionará a aquellos que crean firmemente que las novelas son autobiografías apenas disfrazadas. Y de ahí a la conclusión de que son preferibles las autobiografías sin disfraz no hay más que un paso. Quizá sea mejor, tal vez, alejarse de la ficción en favor de la autenticidad y la autoridad, aparentemente mayores, de una vida vuelta a narrar como un hecho real. En estos tiempos nada dados a la ficción, la proliferación de memorias y autobiografías da testimonio de la creciente sospecha de la gente de que la ficción *no es tan fiel* a la verdad y que, por tanto, resulta un tanto indigna. Y está empezando a parecer que el viejo dicho de que todo el mundo tiene una historia que contar va a ser literalmente cierto, porque en estos días es evidente que todo el que quiera puede tener su nombre en un libro, aunque no lo haya escrito e incluso, en algunos casos, ni siquiera lo haya *leído* personalmente. No hay más que mirar los escaparates de las librerías. Hay narraciones sobre la realización personal mediante una cirugía de reducción mamaria, o sobre hallar la felicidad a raíz de una colosal pérdida de peso; historias de triunfos deportivos, victorias en programas de telerrealidad, y la superación de tremendos inconvenientes mediante la belleza del cuerpo, del espíritu o la auténtica pureza de la ciega ambición del memorialista. Como también hay las eternas historias de caída y redención, o la degeneración de la personalidad a causa de la delincuencia, la droga, además de la intervención de malhechores, para que luego se produzca la iluminación mediante la ayuda de buenos amigos, familia, Cristo y clínicas de desintoxicación.

La autoestima nunca ha estado tan bien considerada.

La propia exhibición nunca ha sido tan popular, y cuanto más se desnude el yo, mejor. ¿Cómo puede competir el arte con revelación tan promiscua? ¿Cómo puede la verdad dejar de ser más extraña que la ficción?

Tampoco es nada seguro que lo que se ofrece en esos penosos volúmenes sea verdad, como revela el atroz pero irrisorio caso del señor James Frey. Ya se acordarán de James Frey, el autor de *En mil pedazos* —título profético que manifiesta, efectivamente, la situación actual de su fama—, que pasó de ser el tesoro de Oprah a su chivo expiatorio: ser esas dos cosas debe de resultar muy emocionante. En vez de veracidad, lo que ofrecen esos mil pedazos es lo que Stephen Colbert ha denominado, de manera inolvidable, *verdacidad*. Si la vida real no es lo bastante atractiva, la respuesta —la respuesta novelística, cabe precisar— consiste, evidentemente, en hacerla más sugestiva. O, por decirlo de otro modo, en mentir.

Una vez conocí a un escritor *verdácico*, mentiroso consumado, incluso realmente brillante, un embustero majestuoso que, al encontrarse frente a la evidente falsedad de sus afirmaciones, respondió sin estremecerse: «Era una metáfora de lo infeliz que me sentía». No saber la diferencia entre una metáfora y un embuste es una definición de insensatez. Y, también, quizá denote una ignorancia necesaria si uno se dedica a escribir libros *verdácicos* en vez de libros veraces.

Si uno está de humor para creer en la muerte de la novela, podría concluir que esta época de confesiones a lo Knausgård, esta inundación de recuerdos, y la evidente disposición de los lectores a acogerlas con agrado no es solo una moda pasajera, sino que de hecho podría suplantar íntegramente las sutilezas de la ficción. ¿Qué debe hacer un novelista? Supongo que podrá elegir entre: (a) seguir adelante a pesar de todo; (b) ahorcarse; (c) admitir de mala gana que muchas de las nuevas memorias son soberbias, o al menos tan buenas, si no mejores, que la mayoría de las novelas, o (d) escribir unas memorias. En el caso de Elias Canetti, laureado con el Nobel en 1981, quizá debamos

admitir que su autobiografía en tres volúmenes, *La lengua absuelta*, *La antorcha al oído* y *El juego de ojos*, es su obra maestra. Y en Estados Unidos hay escritores afroamericanos que reclaman las memorias como forma propia. *Negroland*, de Margo Jefferson, *The Yellow House*, de Sarah M. Broom, *Ordinary Light*, de Tracy K. Smith, *Heavy*, de Kiese Laymon, y *Hunger*, de Roxane Gay son solo unos ejemplos de esta nueva riqueza.

En el extremo literario de esta gama, estas memorias hacen lo que el Nuevo Periodismo de George Plimpton y Tom Wolfe hicieron en los sesenta y los setenta: adoptar las técnicas para crear una nueva especie de no ficción. Esto no es la *verdacidad* del autobombo, sino un intento de transmitir más verdad mediante la experiencia del oficio.

Confesión plena: yo también me he sumado al número de memorialistas, pero me resulta más satisfactorio imaginar lo que, en tono desdeñoso, Platón denominaba *la cosa que no es*, antes que limitarme a relatar de nuevo mi antiguo modo de ser. Cada vez envidio más la libertad de aquellos maestros del siglo XIX que dejaban que sus libros se hicieran famosos al tiempo que mantenían la reserva sobre su vida personal. Cada vez admiro más la energía de esos autores que destruyen sus documentos personales, y digo *esto* en calidad de autor que acaba de dejar sus manuscritos, diarios y ociosos garabatos en manos del eficiente personal de MARBL, la Biblioteca de Manuscritos y Libros Raros de la Universidad Emory de Atlanta. Pienso en Philip Larkin, que dio instrucciones a su amante, Monica Jones, para que llevara a cabo la destrucción de más de treinta volúmenes de sus diarios personales. Curiosamente, no lo hizo ella misma, sino que pidió a otra de las amantes del poeta, Betty Mackereth, su antigua secretaria, que se ocupara de triturar los volúmenes, página por página, durante una larga tarde de diciembre de 1985.

Las obras de Shakespeare no nos dicen mucho sobre su vida. ¿Fue Anne Hathaway el modelo para *Lady Macbeth* o para una de *Las alegres comadres de Windsor*? No lo sabemos. El único hijo de Shakespeare, Hamnet, murió en

1596, a los once años de edad, quizá a causa de la peste. ¿Acaso trasladó Shakespeare, en *Hamlet*, escrita tres o cuatro años después, su dolor y su rabia por la muerte de un hijo a la rabia y el dolor de un hijo por la muerte de su padre? No lo sabemos. De los detalles de su vida que nos han llegado podemos extrapolar algunos rasgos del carácter de Shakespeare. En un libro excéntrico y sin duda sospechoso titulado *How Shakespeare Spent the Day*, escrito en 1963, el estudioso británico Ivor Brown señala que, incluso después de convertirse en el dramaturgo de mayor éxito y más rico de la era isabelina, Shakespeare vivió en Southwark, o cerca de ese municipio londinense, hasta el día de su jubilación: el escabroso Southwark, con sus burdeles, garitos, casas de locos, peleas de gallos, cervecerías y teatros, manifestando así que era un tío de ciudad, de esos que están más felices cuando se lanzan al desenfreno rufianesco de la vida. La cuestión sobre Shakespeare es que pueden hacerse interminables conjeturas como esa, pero nunca se lo podrá encasillar. Y así, como debe ser, la atención se aparta de la vida para volver a centrarse en la obra.

Pero soy de los que no han seguido su glorioso ejemplo, y la Biblioteca de Manuscritos y Libros Raros de la Universidad Emory tiene todos mis papeles. He comprobado en cierta medida la diligencia y minuciosidad con que los han catalogado, y sé que no podrían encontrarse en mejores, más responsables y cuidadosas manos, y ya ha llegado el momento de que esa documentación se abra a las indagaciones de los especialistas, y lo único que puedo añadir es: gracias a todos los de MARBL, gracias, Emory, y que Dios me ayude.

ADAPTACIÓN

La adaptación, el proceso a través del cual una cosa se desarrolla y se transforma en otra, un aspecto o forma cambia y pasa a ser algo distinto, es, por supuesto, bastante común en la actividad artística. Los libros se convierten continuamente en obras de teatro y películas; las obras de teatro se convierten en películas y, a veces, también en musicales; las películas se convierten en espectáculos de Broadway y, por medio del feo método conocido como *novelización*, incluso en libros. Vivimos en un mundo lleno de estas transformaciones y metamorfosis. De buenas películas (*Lolita*, *La pantera rosa*) se hacen *remakes* malos, y de malas películas se hacen *remakes* aún peores (*Hulk* —2003—, de Ang Lee, vuelve como *El increíble Hulk* cinco años después); las series cómicas de la televisión británica se convierten en series cómicas de la televisión estadounidense, de modo que *The Office* pasa a ser otra *The Office*, y Ricky Gervais se convierte en Steve Carell, del mismo modo que, hace tiempo, el racista británico de clase trabajadora Alf Garnett en *Hasta que la muerte nos separe* fue remplazado por el intolerante estadounidense Archie Bunker en *Toda la familia*. Los programas de telerrealidad británicos también cambian para adecuarse a la audiencia estadounidense: *Pop Idol*, cuando cruza el Atlántico, se convierte en *American Idol*, y *Strictly Come Dancing* pasa a ser *Dancing with the Stars*, un programa al que, tal vez les interese saber, se me invitó en una ocasión a participar, y al que rehusé ir, creyendo, con razón o sin ella, que aparecer en él perjudicaría mi carrera.

El día de la toma de posesión de Obama, en enero de 2009, Beyoncé interpretó su versión del clásico *At Last* de Etta James, para gran irritación de esta (aunque en ese

momento parecía estar aún más irritada por la elección de Barack Obama, así que quizá solo estuviera de mal humor). Todos estos son ejemplos de la infinidad de tipos de adaptación que hay, un proceso insaciable que a veces puede parecer voraz, como si viviéramos en una cultura que no para de engullirse a sí misma, hasta el punto de que acabará devorándose por completo. Cualquiera puede hacer una lista de las muchas adaptaciones catastróficas que ha visto; mis favoritas son la ridícula película de David Lean *Pasaje a la India*, en la que vemos a Alec Guinness con la cara marrón en el papel de sabio hindú, cometiendo la blasfemia de sumergir los pies en las aguas de un depósito de agua sagrada, y la mutilación que sufre *Los restos del día* de Kazuo Ishiguro a manos de Merchant-Ivory al retratar al aristócrata nazi británico, que en la novela es vergonzosamente culpable, como un viejo adorable, equivocado y engañado, más digno de compasión que de desprecio.

Pero la adaptación puede ser una fuerza tan creativa como destructiva. Cuando Rod Stewart canta *Downtown Train*, no tiene nada que envidiar a Tom Waits, y Joe Cocker logra la insólita hazaña de interpretar la canción *With a Little Help from My Friends* de los Beatles mejor que ellos mismos, lo que se vuelve un logro menos impresionante cuando recordamos que el cantante original era Ringo Starr. Y *Respect* se convirtió en la canción de Aretha Franklin después de que ella la cantara, aunque Otis Redding la escribiera y grabara primero. He dado un curso en el que se analizan algunos de los casos en los que un buen libro ha dado lugar a una adaptación cinematográfica igual de buena. *La edad de la inocencia* de Edith Wharton mutó con éxito en *La edad de la inocencia* de Martin Scorsese; el retrato de la Sicilia de 1860 de Giuseppe di Lampedusa, *El gatopardo*, se convirtió en la mejor película de Luchino Visconti*;* de *Sangre sabia*, de Flannery O'Connor, hizo John Huston una versión cinematográfica, y, con *Grandes esperanzas*, David Lean produjo un clásico del cine que puede compararse sin complejos con la novela de

Dickens y que permite perdonarle al menos el bodrio posterior de *Pasaje a la India*.

Hay muchos otros ejemplos de adaptación exitosa. Hoy día pocos lectores en lengua inglesa conocerán la obra maestra francopolaca del siglo XIX de Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, pero se la recomiendo encarecidamente, por su carácter lúdico y excéntrico, y por el mundo surrealista, sobrenatural, gótico y picaresco que retrata de gitanos, ladrones, alucinaciones, inquisiciones y un par de hermanas increíblemente guapas que, para desgracia de los hombres a los que seducen, son meros fantasmas. Sus cualidades fueron captadas a la perfección por el director de cine polaco Wojciech Has en su película *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de 1965. Al otro lado del mundo, en Bengala (India), la película de 1955 de Satyajit Ray *Pather Panchali (La canción del camino)* no solo igualaba, sino que superaba el clásico bengalí de 1929 escrito por Bibhutibhushan Bandyopadhyay, del que era una adaptación. John Huston parece haber sido un adaptador de buena literatura especialmente dotado, y su adaptación de «Los muertos» de Joyce, quizá el mejor relato corto en lengua inglesa, le da vida de forma gráfica y apasionada; aunque justo al final, cuando la cámara se desplaza para contemplar la nieve que cae al otro lado de la ventana, y las famosas palabras de Joyce suceden a las imágenes de Huston, hablando de la nieve que cae «sobre toda Irlanda», la nieve que «cae lánguidamente en todo el universo y lánguidamente cae, como en el descenso de su último final, sobre todos los vivos y los muertos», se nos recuerda la distancia que hay entre la excelencia y la genialidad. *Dublineses (Los muertos)* es una película excelente, pero las últimas frases del relato de Joyce la superan sin esfuerzo.

Donde se explora el concepto de adaptación de forma más radical es probablemente en *Adaptación*, de Spike Jonze y Charlie Kaufman, de 2002, una película que se toma libertades excepcionales con respecto al material de partida, el libro de no ficción de Susan Orlean *El ladrón de*

orquídeas. Este empezó como un artículo para la revista *The New Yorker* sobre la investigación llevada a cabo por Orlean sobre la detención de un hombre llamado John Laroche que fue sorprendido robando orquídeas raras en Florida, en la Reserva Estatal de Fakahatchee Strand. La película juega con la verdad, obligando al personaje de «Susan Orlean» a tener una relación amorosa con el personaje de «Laroche», y los presenta a ambos como productos del *alter ego* ficticio del guionista en la vida real, que también se llama Charlie Kaufman y tiene la suerte, o la desgracia, de tener un hermano gemelo imaginario llamado Donald. El filme es un laberinto de espejos, pretensiones y dispositivos metaficcionales autoconscientes, y al final se adentra en un mundo desenfrenado de *thriller* con drogas, sexo y tiroteos, y este John Laroche, el de la película, acaba siendo devorado vivo por un caimán, como el capitán Garfio. Debo decir que la persona a la que más admiro en todo esto es Susan Orlean, no el personaje representado por Meryl Streep, sino la de carne y hueso, que permitió que su obra y, aún más valientemente, su propio personaje fueran tratados de un modo tan salvajemente creativo que raya en lo arrogante. Se convierte, por así decir, en la hermana de John Malkovich, quien consintió ser tan despiadado y cómicamente *malkovichado* en la anterior película de Jonze y Kaufman, *Cómo ser John Malkovich*.

La cuestión que plantean los excesos adaptativos de *Adaptación*, la película, es la misma que está en el centro de todo el tema de la adaptación como actividad: la cuestión de la esencia. «La poesía es lo que se pierde en la traducción», dijo Robert Frost, a lo que Joseph Brodsky replicó: «La poesía es lo que se gana en la traducción», y las líneas de batalla no podrían estar más claramente trazadas. Siempre he sido de la opinión de que, tanto si se trata de un poema que atraviesa una frontera lingüística para convertirse en otro poema en otro idioma, como de un libro que cruza la línea divisoria entre el mundo de la letra impresa y el celuloide, o de seres humanos que migran de un mundo a otro, tanto Frost como Brodsky tienen razón.

Siempre se pierde algo en la traducción, y, sin embargo, quizá también se gane algo. Como ven, estoy definiendo la adaptación de forma muy amplia para abarcar la traducción, la migración y la metamorfosis, todos los medios por los que una cosa se convierte en otra. En mi novela *Hijos de la medianoche*, el narrador, Saleem, habla de la elaboración de encurtidos como esta clase de proceso de adaptación: «Me reconcilio —dice— con las deformaciones inevitables del proceso de encurtido. Encurtir, después de todo, es dar inmortalidad: pescado, verduras, fruta flotan embalsamados en especias-y-vinagre; cierta alteración, una ligera intensificación del sabor, es sin duda una cuestión sin importancia. El arte consiste en cambiar el sabor de grado, pero no de especie, y sobre todo (en mis treinta tarros y un tarro) en dar aspecto y forma…, es decir, sentido».

La cuestión de la esencia sigue estando en el centro del acto de adaptación; cómo hacer una segunda versión de una primera cosa, ya sea un libro, una película, un poema, una hortaliza o uno mismo, de tal modo que sea algo nuevo y conserve aun así la esencia, el espíritu, el alma de esa primera cosa, la cosa que uno mismo, o su libro, su poema, su película, su mango o su lima era originalmente.

¿Es imposible? ¿Lo intangible de nuestras artes y nuestra naturaleza, el espacio entre nuestras palabras, lo que se ve entre lo que se muestra, se descarta inevitablemente en el proceso de reconstrucción, y si es así, puede llenarse con otros espacios, otras visiones, que nos satisfagan o incluso nos enriquezcan lo suficiente para que no nos importe la pérdida? Considerar la adaptación de esta manera tan amplia, llevarla del ámbito del arte al resto de la vida, es comprender que todas las acepciones de la palabra tratan la cuestión de lo esencial, ya sea en una obra adaptada a otra forma de creación, en un individuo que se adapta a un nuevo hogar o en una sociedad que se adapta a una nueva era. ¿Qué conservar? ¿Qué eliminar? ¿Qué se puede cambiar y dónde hay que poner el límite? Las preguntas son siempre las mismas, y la manera en que las respondemos determina la calidad de la adaptación del

libro, el poema o nuestra propia vida.

Escribo estas líneas en la noche de los Oscar de 2009, así que vamos a echar un vistazo a un par de adaptaciones de libros al cine recientes que han sido muy elogiadas, ambas candidatas a múltiples premios de la Academia.

Para empezar, está el curioso caso de F. Scott Fitzgerald y Brad Pitt. En 1921, Fitzgerald escribió un extraño relato titulado «El curioso caso de Benjamin Button», sobre el nacimiento, en casa de «el señor y la señora Button», de un bebé con el aspecto de un anciano de setenta años que a partir de entonces vive hacia atrás, cada día más joven, hasta que al final de su vida, con el tamaño de un bebé y encogiéndose poco a poco dentro de su cuna blanca, es absorbido por la nada. En 2008, Brad Pitt y el director David Fincher convirtieron este relato satírico en una película de doscientos millones de dólares que, mientras escribo, opta a nada menos que trece premios de la Academia. (Una nota del futuro: acabó ganando solo tres, a la Mejor Dirección Artística, al Mejor Maquillaje y a los Mejores Efectos Visuales.)

Sin embargo, las diferencias entre el relato y la película son extraordinariamente grandes. En el relato de Fitzgerald, Benjamin nace como un septuagenario de tamaño normal. Nunca se explica cómo la señora Button se las arregló para dar a luz a un bebé tan grande sin partirse por la mitad. De hecho, nunca se le da una oportunidad, y pasan varias páginas antes de que nos enteremos de refilón de que sobrevivió a su magnífico parto. No se nos dice cómo. En la película, en cambio, Benjamin nace viejo pero con el tamaño de un bebé; es un bebé robot de setenta años que se parece un poco a Brad Pitt. Y la señora Button, lamentablemente, no sobrevive, a pesar de que su bebé ha sido convenientemente reducido. En el cuento, el señor Button emprende la labor de criar y educar a su hijo; en la película, el señor Button, horrorizado al ver el pequeño monstruo envuelto en pañales que ha ayudado a traer al

mundo, lo abandona en una puerta para que lo críe Taraji P. Henson. En el relato, la vida de Benjamin transcurre en gran medida en la esfera privada, con la excepción de cuando va al frente para luchar en la guerra hispano-americana, mientras que en la película se ve involucrado en tantos acontecimientos públicos de su época que casi podría haberse llamado *Zelig al revés*, o quizá *Forrest Gump retrocede*. (El guionista de *Forrest Gump*, Eric Roth, que adaptó la novela de Winston Groom, es también responsable del guion de *Benjamin Button*.)

Las dos historias son totalmente distintas y solo tienen en común la idea de un hombre que vive hacia atrás en el tiempo. La película no es, de hecho, una adaptación, sino una creación casi enteramente de Eric Roth. Y aunque la película de Fincher y él es, en esencia, un despliegue de efectos especiales de gran virtuosismo apoyado por las dos excelentes interpretaciones de Pitt y Cate Blanchett, al final no tiene nada en particular que decir, mientras que el relato de Fitzgerald es, como mínimo, una comedia sobre el esnobismo y la vergüenza que mantiene un tono deliberadamente frívolo y ligero al mismo tiempo que satiriza de forma entretenida las actitudes sociales del Baltimore de finales del siglo XIX y principios del XX.

Describir la película como una adaptación de la historia de Button es llevar al límite el significado del término, por muy amplio que este sea. *Adaptar*, según la definición más común, es adecuar algo para un nuevo uso o propósito modificándolo, como cuando, por ejemplo, se adapta un antiguo hospital a la medicina moderna. Más concretamente para nuestros fines, una adaptación «altera un texto para hacerlo apto para la filmación, la radiodifusión o el escenario». Todo el mundo acepta que no es lo mismo un relato que una película, y que hay que modificar el material original, incluso de manera radical, para que funcione en el nuevo medio. Las únicas preguntas que interesan son «¿cómo?» y «¿cuánto?». Sin embargo, cuando prácticamente se descarta el original, es difícil saber si al resultado se lo puede llamar *adaptación*.

Al fin y al cabo hay otras historias muy conocidas sobre reversiones temporales que son anteriores a la película de Fincher y Roth. En la novela *La flecha del tiempo o la naturaleza de la ofensa* (1991) de Martin Amis, se cuenta la historia del Holocausto al revés, de tal modo que, en una escena extraordinaria, unos amables médicos nazis de un campo de concentración sacan oro de sus almacenes privados y lo utilizan para fabricar empastes para los pacientes judíos. En la novela todo va hacia atrás, no solo una vida. Quizá el ejemplo más conocido de retroceso en el tiempo al estilo de Button sea el personaje del mago Merlín en el clásico de T. H. White *La espada en la piedra* (1938), que fue objeto a su vez de una adaptación de Disney sobre la que es mejor correr un tupido velo. Merlín, el maestro del niño conocido como Wart, el futuro rey Arturo, vive hacia atrás en el tiempo y, por tanto, tiene la gran ventaja de conocer el futuro mientras se siente confuso acerca del pasado. Benjamin Button no tiene esa suerte. Es viejo y robótico, pero tan ignorante como cualquier bebé recién nacido. Por otra parte, se convierte en Brad Pitt, así que no todo es malo.

¿Qué puede decirse de *Slumdog Millionaire*, de Danny Boyle, la película que ganó tantísimos premios Oscar? ¡Nada menos que ocho! Citando a Wallace Shawn en *La princesa prometida*: «¡Inconcebible!». Simon Beaufoy la adaptó a partir de la novela *Q&A* del diplomático indio Vikas Swarup, y Danny Boyle y Loveleen Tandan la dirigieron. Muchos de ustedes la habrán visto y la habrán disfrutado, porque una película entrañable sobre los sórdidos barrios de Bombay, una película sobre la pobreza extrema con una fotografía magnífica, una mirada romántica y bollywoodiense a los duros y poco románticos bajos fondos de la India…, bueno, todo eso resulta entrañable, ¿no? Y, para remate, al final hay una bonita escena de baile de Bollywood. (En realidad, es una secuencia bastante mediocre incluso para Bollywood, pero eso es lo de menos.) Es difícil y probablemente inútil que me enfrente a una película tan popular, pero permítanme

intentarlo.

Los problemas empiezan con la obra en la que está basada. La novela de Vikas Swarup es mala y sensiblera, con una trama inverosímil: un chico de los barrios bajos consigue de algún modo (¿cómo?) participar en *Kaun Banega Crorepati*, la exitosa versión india de *Quién quiere ser millonario*, y responde correctamente a todas las preguntas porque los sucesos fortuitos de su vida le han proporcionado, en una serie de coincidencias escandalosas, la información que necesita, y las preguntas se formulan convenientemente en un orden que permite que sus flashbacks se sucedan cronológicamente. Se trata de una idea evidentemente ridícula, el tipo de escritura fantástica que da mala fama a la escritura fantástica. Pero los cineastas conservan fielmente este recurso argumental que se encuentra en el centro de la curiosamente rebautizada *Slumdog Millionaire*. Como consecuencia, la película también es inverosímil.

En la película se amontona imposibilidad sobre imposibilidad, superando incluso la necedad del libro. Dos chicos de los barrios bajos de Bombay, que crecen hablando hindi y maratí, huyen de un incendio y de repente adquieren un inglés perfecto, lo suficientemente bueno para hablar (y engatusar) a los turistas occidentales. Ah, y cuando huyen de la barriada en llamas demuestran unas aptitudes extraordinarias, porque lo siguiente que sabemos es que están en el Taj Mahal, que se encuentra en Agra, a cientos de kilómetros de distancia. Un momento después están de vuelta en Bombay y el chico mayor ha conseguido milagrosamente una pistola y balas, y la destreza y el coraje para utilizar ambas cosas. De dónde saca la pistola, nunca se explica. La India no es Estados Unidos, por lo que a nadie le resulta fácil adquirir un arma allí, a menos que ya esté envuelto en una de las mafias criminales, y en este punto de la historia ese no es el caso. Ver cómo se cuenta la historia de tu ciudad natal de una manera tan cómicamente absurda y chabacana es para indignarse. El sentimentalismo de *Slumdog Millionaire*, si el público occidental estuviera más

familiarizado con el marco, se reconocería como el relleno banal que es. ¿En serio nos creemos que la mujer de un padrino de la mafia puede escapar de él y vivir feliz para siempre con su amor de la infancia? ¿Pasaría Don Corleone por algo así? ¿No? Bueno, pues tampoco lo harían los padrinos de la Compañía D o de cualquiera de las otras bandas criminales de Bombay.

Y, aunque soy muy consciente de la brutalidad de que son capaces las fuerzas policiales indias, la idea de que un concursante de un programa sea colgado bocabajo y torturado por haber acertado demasiadas preguntas…, digamos que cuesta de creer. La policía india no está lo suficientemente interesada en los concursos de televisión como para hacer algo así. Antes hay muchas otras personas a las que torturar.

Hace años, las películas occidentales sobre la India trataban sobre rubias blancas que llegaban allí y encontraban, casi de inmediato, a un maharajá del que enamorarse, ya que el surtido de maharajás era aparentemente infinito y estaba especialmente provisto para las rubias inglesas o estadounidenses; o trataban sobre europeas que acusaban de violación a indios que no eran maharajás, tal vez porque las indignaba que no se les acercara ninguno; o trataban sobre gallardos hombres blancos que galopaban por las colonias disparando pistolas y desenvainando sables, con distintos efectos. Hoy día, ese tipo de exotismo ha perdido su atractivo; la gente quiere, en cambio, suficiente mugre y violencia para convencerse de que lo que está viendo es auténtico; pero no deja de ser turismo. Si las primeras películas eran turismo de Raj y maharajás, hoy tenemos un turismo de arrabales. Cuando en el Festival de Cine de Telluride de 2008 le preguntaron a Danny Boyle en una entrevista por qué había elegido un proyecto tan diferente de lo que hacía habitualmente, respondió que nunca había estado en la India y no sabía nada de ella, y le pareció que era una gran oportunidad. Al oírlo, me imaginé a un director de cine indio haciendo una película sobre los bajos fondos de Nueva York y diciendo

que lo había hecho porque no sabía nada de Nueva York y, de hecho, nunca había estado allí. La crítica lo habría destrozado. Pero que un director del Primer Mundo diga eso sobre el Tercer Mundo se considera digno de elogio, una muestra de su audacia artística. Está claro que aún no ha desaparecido del todo el doble rasero de las actitudes poscoloniales.

Quisiera considerar brevemente los argumentos en contra de las adaptaciones cinematográficas en general, porque entre los cinéfilos está muy extendida la opinión de que las películas hechas a partir de guiones originales son y deben ser consideradas superiores a las basadas en obras de teatro o libros. Muchas novelas de éxito de los últimos tiempos han sido objeto de transmutación cinematográfica, como —por ofrecer una lista muy incompleta— *El tambor de hojalata*, de Günter Grass; *El amor en los tiempos del cólera*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* y *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez; *La mancha humana*, de Philip Roth; *Short Cuts (Vidas cruzadas)*, a partir de los relatos de Raymond Carver; *El jilguero*, de Donna Tartt; *El club de la buena estrella*, de Amy Tan, o la serie de *Harry Potter*, de J. K. Rowling. (La película *Independence Day* no fue una adaptación de la premiada novela de Richard Ford, pero desgraciadamente salió a la venta casi al mismo tiempo, por lo que, según cuenta la leyenda, cuando los clientes de las librerías pedían el libro, los libreros se veían obligados a preguntar: «¿Con o sin extraterrestres?».)

No obstante, de esta lista en particular, quizá solo *El tambor de hojalata de* Volker Schlöndorff merezca la pena como película, y este desequilibrio entre las buenas y las malas adaptaciones refuerza el argumento del grupo antiadaptación. Las películas de *Harry Potter*, empeñadas en ser totalmente fieles a los libros, adolecen desde el punto de vista cinematográfico de esa fidelidad, con la excepción quizá de *El prisionero de Azkaban*, de Alfonso Cuarón. *Short*

Cuts (Vidas cruzadas) traiciona la visión de Raymond Carver al situar a casi todos sus personajes varios peldaños más arriba en la escala social, donde su desesperación apenas contenida parece autocomplacencia. La película de *El jilguero* fue, por decirlo amablemente, un fracaso descomunal. Y en el fondo del barril está la de *La mancha humana*, que pone en el papel de un afroamericano de piel clara, que durante gran parte de su vida consigue pasar por blanco, al actor Anthony Hopkins, un galés de piel clara. Supongo que, siendo tan gran actor, se esperaba que simplemente interpretara el papel de negro. El argumento contra la adaptación y a favor del guion original me lo expuso con mucha vehemencia un productor de cine británico algo ebrio, que probablemente había visto demasiadas adaptaciones del tipo *La mancha humana*. Dijo, en lenguaje llano y golpeando con el puño la mesa de nuestros anfitriones, que «todas las películas hechas a partir de libros son una mierda». Desde luego, es posible defender con argumentos de peso esta postura. *La mancha humana* no es la única. Las películas basadas en los libros que acabo de mencionar son pequeños bodrios, mientras que los originales son apasionantes, y están llenos de energía y tensión. Las películas que se han hecho de las obras maestras de García Márquez, en particular, son parodias que remplazan la precisión imaginativa del escritor con un exotismo indolente que, sin saberlo, traiciona profundamente los originales.

Sin embargo, *El tambor de hojalata*, de Schlöndorff, se erige como una excepción al Principio Excremental, al tener en su centro la electrizante interpretación de David Bennent en el papel de Oskar Matzerath, el Peter Pan entre el millón de niños perdidos y piratas asesinos de la Alemania nazi; el pequeño y achaparrado Oskar, el otro niño de la literatura clásica que nunca creció. Hay más películas que desmienten el dictamen del productor británico; por ejemplo, *No es país para viejos*, de los hermanos Coen, una película que (en contraste con el ciclo de Potter) triunfa por mantenerse muy cerca, escena tras escena, diálogo tras diálogo, de la

novela de Cormac McCarthy, y *Pozos de ambición*, de Paul Thomas Anderson, que triunfa gracias al método opuesto, haciendo una adaptación libre, desenfadada y en gran medida competente de la novela de Upton Sinclair titulada nada menos que *Petróleo*. Pero el olor persiste, porque los fracasos son mucho más frecuentes que los éxitos.

Fue François Truffaut quien, a finales de los años cincuenta, formuló por primera vez en *Cahiers du Cinéma* el concepto del cine de autor, que enseguida se amplió, primero como teoría cinematográfica y luego a través de películas concretas realizadas por un grupo de críticos de cine que se convertirían en algunos de los cineastas más importantes del mundo: el propio François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer y Jacques Rivette. Pero a pesar de que la idea de la superioridad de los guiones originales se encontraba en el corazón de la *nouvelle vague*, muchas de las mejores obras del cine francés y, de hecho, del cine mundial de las décadas de 1950 y 1960 fueron adaptaciones exitosas. Godard, devoto del guion original, alcanzó su mayor éxito comercial con *El desprecio*, basada en una novela de Alberto Moravia. Chabrol realizó una magnífica película a partir de la novela de suspense escrita bajo seudónimo del poeta británico Cecil Day-Lewis *La bestia debe morir*; Eric Rohmer filmó brillantemente la novela clásica de Heinrich von Kleist *La marquesa de O.*; el propio Truffaut alternó guiones originales, como *Los cuatrocientos golpes* (la versión literal del título —*Les quatre cents coups*— es errónea; se trata de un modismo francés que estaría mejor traducido como «La vida salvaje») y *La noche americana*, con adaptaciones como *Fahrenheit 451*, del célebre libro de Ray Bradbury, y *Jules y Jim*, de la novela de Henri-Pierre Roché, que, por cierto, se inspiró probablemente en el triángulo amoroso real entre Roché, Marcel Duchamp y la artista y ceramista estadounidense Beatrice Wood, conocida como *la Madre del Dadá*, por el lugar que ocupó en el mundo dadaísta.

La enorme riqueza del cine mundial de la época también contribuyó en cierta medida a desmontar, o al menos a diluir, el principio de que «todas las adaptaciones son una mierda». Las primeras obras maestras sobre samuráis de Kurosawa *Yojimbo* y *Sanjuro* tenían orígenes literarios, aunque *Los siete samuráis* partió de un guion original, y *Rashōmon* surgió de la combinación de dos relatos cortos de Ryūnosuke Akutagawa. Satyajit Ray tomó mucho de la literatura clásica bengalí, y algunas de sus mejores películas, como *Charulata* y *El hogar y el mundo*, son adaptaciones más o menos fieles de originales de Rabindranath Tagore. Ingmar Bergman y Federico Fellini siempre filmaron a partir de sus propios guiones originales, pero Luis Buñuel fue menos dogmático y en algunas de sus películas más exitosas unió sus propias tendencias anárquicas y surrealistas con la literatura europea clásica, adaptando *Belle de jour* de Joseph Kessel; *Tristana* y *Nazarín*, ambas novelas de Benito Pérez Galdós, y *Diario de una camarera* de Octave Mirbeau.

Así pues, sigue sin haber pruebas que demuestren los argumentos en contra de las adaptaciones cinematográficas y, si miramos por debajo de la gran literatura, puede sostenerse de forma convincente que muchas de ellas son mejores que el material original en prosa. A riesgo de ofender a la legión de fans de *El Señor de los Anillos*, yo diría que las películas de Peter Jackson superan a las novelas originales de Tolkien, porque, dicho lisa y llanamente, aquel filma mejor que este escribe; el lenguaje cinematográfico de Jackson, arrollador, lírico, tan pronto íntimo como épico, es muy superior a la prosa de Tolkien, que oscila de forma alarmante entre la charlatanería, la superioridad, la pomposidad y ese falso e insoportable clasicismo del uso del tratamiento de *vos* (*thee* y *thou*), y que solo consigue algo parecido a la humanidad y al inglés normal y corriente en los pasajes dedicados a los hobbits, esos hombrecillos en los que nos reconocemos mucho más que en los hombres grandiosamente heroicos (o lamentablemente corruptos) de la saga.

Mi primera experiencia personal con la adaptación fue la versión teatral de *Hijos de la medianoche* dirigida por Tim Supple que la Royal Shakespeare Company representó tanto en Inglaterra como en Estados Unidos. El teatro es completamente distinto del cine: está muy *presente*; el hecho de que la obra se represente delante del espectador la convierte en una forma de declaración muy contundente (excepto en manos de un Beckett o un Pinter, que dan la vuelta a las reglas normales); y lo que es cierto del teatro en general es doblemente cierto del teatro épico. En consecuencia, la adaptación escénica de *Hijos de la medianoche* se apartaba del libro en dos aspectos sorprendentes: en primer lugar, era mucho más escandalosa y declaradamente política, poniendo el material público en primer plano en lugar de utilizarlo de forma más sugerente, de fondo, como suele hacer la novela, y, en segundo lugar, había mucho más sexo. Quiero decir *mucho* más. En la novela, el grueso de la fornicación se mantiene decorosamente fuera del escenario, pero en el teatro, a veces parecía que los actores nunca paraban de saltar unos sobre otros y de ponerse con ganas a ello.

Como coautor de la adaptación y escritor de la novela, confieso que me gustaron las diferencias. Me pareció que la obra de teatro era una prima cercana del libro, o tal vez su hija ilegítima; un pariente, no su imagen en el espejo. Me pareció que su estilo más descarado y agresivo era eficaz y adecuadamente teatral, sin dejar de ser fiel al espíritu de la novela. En la respuesta del público observé una división interesante. Pronto quedó claro que las personas que más habían disfrutado del espectáculo eran las que no habían leído el libro. Si acudían al teatro como simples espectadores, sin un bagaje literario, por así decirlo, llevadas solo por su interés de ver una nueva obra, solían salir satisfechas, incluso entusiasmadas. Los fans del libro tuvieron reacciones más complejas, y casi todos encontraron algo sobre lo que discutir, estilísticamente o sobre lo que se había omitido en la adaptación. A algunos les gustó, otros la odiaron, pero pocos quedaron satisfechos.

La esencia de una obra que va a adaptarse puede estar en cualquier parte: en la historia marco, que nos cuenta, por ejemplo, cómo Superman se transformó en un superhombre, por qué Batman se volvió loco o por qué el Joker bromea. Puede estar en la singular atmósfera de una historia —la intolerancia de la época de la Depresión en un pequeño pueblo de Alabama vista a través de los ojos de una joven— o en la interioridad de un personaje, la vida interior de Holden Caulfield o del narrador Marcel de Proust. Estas esencias pueden percibirse y captarse en el cine, como lo demuestra, por ejemplo, la gran película de Raúl Ruiz de *El tiempo recobrado* de Proust, la de Robert Mulligan basada en *Matar a un ruiseñor*, o la extraordinaria encarnación del Joker que hace Heath Ledger en *El caballero oscuro*.

Lo más difícil para el adaptador son los textos cuya esencia reside en el lenguaje, lo que tal vez explique por qué todas esas películas de García Márquez eran tan malas, por qué nunca se han hecho buenas películas de las obras de Italo Calvino o Evelyn Waugh (aunque hay muchas versiones esnobs de *Retorno a Brideshead*), por qué fracasan tan a menudo las películas de Hemingway (estoy pensando en *El viejo y el mar*, con Spencer Tracy a la deriva con un pez muerto), y por qué incluso un intento digno como el de Joseph Strick de filmar el *Ulises* de Joyce en 1967 no llega a estar a la altura del original, a pesar de tener el reparto perfecto, con Milo O'Shea en una encarnación extraordinaria de Leopold Bloom, y Maurice Roëves como un Stephen Dedalus más que adecuado. Hay que decir que en la escena final del *Ulises* de Strick, cuando Barbara Jefford en el papel de Molly Bloom se revuelca promiscuamente en su lecho conyugal y pronuncia en voz en *off* el monólogo más grandioso de cualquier novela, y ella dice sí dice sí dice sí, el mundo de la lengua de Joyce cobra por fin plena vida.

¿Qué es lo esencial? Esta es una de las grandes preguntas de la vida y, como he señalado, surge en otras adaptaciones además de en las artísticas. Antes de acabar,

me gustaría retomar el tema de esas otras adaptaciones reales en las que la «obra» que hay que adaptar somos nosotros. El texto es la sociedad humana y el individuo humano, aislado o en grupo, la esencia que hay que conservar es una esencia humana, y el resultado es el mundo plural, híbrido y mestizo en el que todos vivimos hoy día. La adaptación como *metáfora*, como *traslado*, que es el significado literal derivado del término griego, y de la palabra relacionada *traducción*, otra forma de traslado, pero esta vez derivada del latín.

¿Qué es lo esencial? Todos respondemos a esta pregunta cada día. ¿Cuáles son las cosas que consideramos esenciales en nuestra vida? Las respuestas podrían ser nuestros hijos, un paseo diario por el parque, un buen trago, la lectura de libros, un trabajo, unas vacaciones, un equipo de béisbol, un cigarrillo o el amor. Sin embargo, la vida nos lleva a reconsiderarlas. Nuestros hijos se van de casa, nos vamos a vivir lejos de nuestro parque favorito, el médico nos prohíbe beber o fumar, perdemos la vista, nos despiden, no tenemos tiempo ni dinero para ir de vacaciones, nuestro equipo de béisbol es una mierda, nos rompen el corazón. En esos momentos, nuestra imagen del mundo se tambalea. Entonces, si está en nuestra mano, nos adaptamos, empieza a gustarnos la idea de no tener que ser padres activos todos los días, nos acostumbramos a dar un paseo diario diferente, ya no echamos de menos beber ni fumar, aprendemos braille, encontramos un nuevo trabajo, decidimos que no necesitamos tomarnos unas vacaciones, aprendemos a prescindir del amor, y, tal vez, hasta descubrimos que es posible volver a enamorarse. Nuestro equipo de béisbol sigue siendo una mierda, pero así es la vida, nos adaptamos a ella, sobrevivimos, lo que nos demuestra que la esencia es algo más profundo que todo eso, es lo que nos hace salir adelante. Las doce variedades de pinzones que Charles Darwin encontró en las islas Galápagos se habían adaptado a nivel local, pero cuando el ornitólogo John Gould examinó los especímenes en 1837, pudo comprobar que no se trataba de pájaros diferentes,

sino de doce especies distintas del mismo pájaro. A pesar de las mutaciones fortuitas y la selección natural, su esencia, la condición de pinzón, estaba intacta.

Como individuos, como comunidades, como naciones, estamos adaptándonos continuamente a nosotros mismos, y no debemos dejar de preguntarnos en qué consiste nuestra esencia, qué es aquello a lo que no podemos renunciar si no queremos dejar de ser nosotros mismos. Nos vamos a vivir a una nueva ciudad, a un nuevo país; nos encontramos con personas que no conocemos, que no nos conocen. Tal vez no hablamos perfectamente su idioma, ni ellos el nuestro. Tal vez sus costumbres o sus creencias son diferentes de las nuestras. Nuestros hijos crecerán en estas nuevas calles, entre estas nuevas personas, hablando esta nueva lengua. ¿Debemos adaptarnos también nosotros a las nuevas costumbres, para que nuestros hijos no nos encuentren raros? ¿O debemos aferrarnos a las viejas costumbres para poder transmitirlas a las generaciones siguientes? Si somos religiosos entre no religiosos, ¿debemos acoplar nuestra forma de pensar a la suya para facilitar la convivencia, o reafirmarnos en la nuestra, aunque eso signifique que nos vean siempre como extranjeros? Si somos radicales entre conservadores, ¿debemos moderar nuestras ideas? La cuestión de la adaptación es, en el fondo, la más antigua de las cuestiones: ¿quiénes somos y cómo debemos vivir? El problema de las esencias es también, en última instancia, una cuestión ética: plantea, inevitablemente, el viejo debate entre la acción correcta y la incorrecta.

Podemos aprender esto de los poetas que traducen la poesía de otros, de los guionistas y cineastas que convierten la palabra impresa en imágenes en una pantalla, de todos aquellos que *trasladan* una cosa a otro estado: una adaptación funciona mejor cuando se da una auténtica transacción entre lo antiguo y lo nuevo, llevada a cabo por personas que comprenden y se preocupan por ambos, y que pueden ayudar al objeto adaptado a dar el salto y brillar de nuevo bajo una luz diferente. En otras palabras, el proceso de adaptación social, cultural e individual, al igual que la

adaptación artística, tiene que ser libre, no rígido, si se quiere que tenga éxito. Los que se aferran con demasiada fuerza al viejo texto, a lo que hay que adaptar, a las viejas formas, al pasado, están condenados a producir algo disfuncional, infeliz, distanciado, discordante, fallido, una pérdida.

Pero los que no saben quiénes son también están condenados: los individuos que se sacrifican para complacer a los demás; los cómicos que dejan de contar chistes porque se encuentran en un mundo sin humor; las personas serias que se ponen a contar chistes porque temen que se las tache de falta de humor; las personas que se hallan en una situación nueva, en una nueva relación, en un nuevo país, y actúan en contra de su naturaleza porque creen que eso les facilitará las cosas.

Sociedades enteras pueden perder el rumbo por un proceso de mala adaptación. En su esfuerzo por salvarse pueden oprimir a otras. Creyendo defenderse, pueden menoscabar las mismas libertades que creían violadas. En su pretendida defensa de la libertad, las personas pueden menoscabar su propia libertad o la de los demás. O, en un intento de apaciguar a los exaltados violentos que hay en medio de ellas, las sociedades pueden hacerles creer que su violencia y su exaltación son eficaces. En su afán de crear un mejor entendimiento entre los pueblos, pueden tratar de impedir que se expresen opiniones que resultan desagradables para algunos de sus miembros y lograr con ello que otros se enfaden aún más de lo que ya estaban.

En una época de cambios rápidos como la actual, las sociedades en marcha solo prosperan si, como todas las buenas adaptaciones, saben descubrir lo que es esencial, aquello en lo que no se pueden hacer concesiones, lo que todos sus ciudadanos deben aceptar como el precio de pertenecer. Desde hace muchos años, lamento decirlo, vivimos una época de malas adaptaciones sociales, de apaciguamientos y claudicaciones por un lado, y de excesos y coacciones arrogantes por otro. En consecuencia, en tiempos de crisis —políticas, ecológicas o médicas—

podemos encontrarnos mal equipados para afrontarlas.

Para poner una nota de optimismo: la raza humana ha demostrado ser capaz de adaptarse a gran velocidad cuando se ve seriamente amenazada. Necesitamos más que nunca el ingenio humano para hacer realidad la esperanza de que vendrán tiempos mejores, ¡y mejores películas!

NOTAS SOBRE LA PEREZA: DE SALIGIA A OBLÓMOV

SALIGIA

«Saligia» son los siete pecados capitales en uno. Me la imagino como una criatura grotesca de Fellini, voluminosa y carnosa, que se bambolea cuando ríe. La cámara desciende hacia ella y ella le presenta su enorme busto. Tiene mala dentadura y el pelo negro y grasiento recogido en un moño. Si fuera una escultura, tendría que ser de Fernando Botero, el escultor colombiano de personas (y animales) de tamaño descomunal. Aterroriza a los adolescentes, tal vez en Rímini, la ciudad natal de Federico Fellini, o en alguna otra que se le parece, pero esos mismos adolescentes se sienten inexorablemente atraídos por ella, por el perfume que emanan sus poderosos pechos. Ella los inicia en los misterios de la carne, y sus hermanas son Cabiria, Volpina y compañía. Extiende los brazos hacia nosotros y estamos perdidos.

Probablemente nació en el siglo XIII. En 1271 aparece impresa en la *Summa hostiensis* de un tal Henricus de Bartholomaeis, un hombre de la ciudad portuaria de Ostia donde, siglos más tarde, la prostituta Cabiria ejercería su oficio de noche en la película de Fellini. Bartholomaeis creó a Saligia al revisar el orden tradicional de los siete pecados capitales, que se estableció en el siglo VI d. C. en la *Magna Moralia* de Gregorio Magno: *superbia*, *invidia*, *ira*, *avaritia*, *accidia*, *gula*, *luxuria*. Soberbia, envidia, ira, avaricia, pereza, gula y lujuria. Estos son sus siete elementos, pero en la relación de Gregorio —*SIIAAGL*— aún no se distinguen. Es Bartholomaeis quien le da vida reordenando su ADN. Él es su Crick y Watson, su Pigmalión. Soberbia, avaricia, lujuria, envidia, gula, ira y pereza: esa es, según el hombre

de Ostia, la secuencia que descifra su código genético. *Superbia*, *avaritia*, *luxuria*, *invidia*, *gula*, *ira*, *accidia*: el acrónimo le da vida a Saligia de una forma gráfica y tangible.

De los siete pecados, el mayor y el peor de todos, al que se le concede el derecho de cerrar la función, ocupando el último lugar, el más deshonroso, es la pereza. *Accidia*, también conocida como *acedia* o *pigritia*, y sus yos en la sombra, *tristitia*, la tristeza, y *anomie*, una erosión del alma. Fellini es el artista supremo de la pereza enervada. Su protagonista es, casi siempre, alguna clase de *vitellone*, un holgazán, unas veces pobre, otras acomodado, pero siempre un zángano, cuya máxima encarnación es el Mastroianni de *La dolce vita* y *8 ½*, distante, melancólico, a la deriva, pasivo, perdido. Ahí va, Marcello, el de los ojos cansados, guapo y débil, con un cigarrillo en la mano y una mujer a su lado, una mujer que va camino de perder. Baja por la via Veneto, se adentra por las sucias callejuelas y sube de nuevo al mundo de la *dolce vita*, a las casas de los ricos. Deambula por fiestas lánguidas y decadentes, atrapado en la inacción, en la incapacidad de tomar decisiones o de sacar adelante su vida, una parálisis del espíritu. Una estrella de cine, etéreamente deseable, juguetea borracha a su lado en la fontana di Trevi, y él intenta en vano salir de las profundidades de su apatía para seducirla, pero todo lo que consigue con sus esfuerzos es que el novio de ella le dé un bien merecido puñetazo en la cara. A su alrededor, en los salones y restaurantes, y en la ciudad nocturna del fotógrafo paparazi depredador, deambulan los habitantes de su mundo sin afecto, las bellezas aburridas de expresión vidriosa y peinado perfecto. Estas encarnaciones de la pereza no solo están condenadas. Ya están en el infierno, bailando con Saligia entre las llamas.

¿Es pecado la pereza?

Un chico es enviado a un internado, en un lugar extraño, muy lejos de su casa. Carece del carácter fuerte y

extrovertido que prospera en esos lugares fríos; es tímido, inteligente, pequeño, debilucho, sutil y callado. En un momento comprende que estas cualidades, sumadas a su condición de extranjero, son los siete pecados capitales de la vida en un internado, y, como es culpable de los siete, se ve arrojado a las tinieblas de fuera; es decir, sin pronunciar una palabra ni hacer nada, se vuelve impopular.

Al cabo de unos días empieza a encontrarse mal de un modo que no le resulta familiar. Cuando se despierta por las mañanas en el dormitorio del internado, los brazos y las piernas le pesan más de la cuenta. De hecho, le supone un gran esfuerzo levantarse de la cama y vestirse, pero una vez que se ha puesto en pie, el agobiante exceso de peso lo abandona poco a poco y puede funcionar con normalidad. Aun así, cada día la pesadez matinal es peor que la del día anterior y cada vez le cuesta más superarla.

Llega un momento en que no puede levantarse de la cama. Los otros chicos del dormitorio, incluido el mayor, que hace de monitor, no entienden qué quiere decir cuando se queja de la pesadez que siente y, como es propio de su edad, empiezan a burlarse y a martirizarlo. «¡Oh, no, córcholis! —le gritan, en una parodia atroz de su acento extranjero y de su supuesto desconocimiento de la lengua local—. ¡Ah, qué pesadez de miembros!»

Mientras sus compañeros saltan y brincan, e imitan su pereza, se apodera del chico un nuevo sentimiento que, para su sorpresa, tiene un efecto beneficioso sobre el peso aplastante que lo ha inmovilizado en la cama. El nuevo sentimiento le da fuerza y expulsa la pesadez y el letargo, como un héroe en un cuento antiguo apartaría la roca bajo la cual sus enemigos lo tienen sujeto. Se levanta de la cama como un alma en llamas.

El nuevo sentimiento es la ira. Los otros chicos ven la ira que le arde en los ojos y las burlas mueren en sus labios. Se alejan con cautela de él. A partir de ese momento el chico entiende cómo hay que vivir en ese nuevo mundo. La ira lo mueve y hace que sobresalga en el colegio, en clase al menos; también lo defiende. Sigue siendo impopular, pero

ahora se lo maneja con cuidado, como si fuera una bomba que podría explotar si se dejara caer.

Una persona cristiana podría decir que el chico infeliz se ha valido de un pecado mortal para superar otro. Todavía se encuentra, por tanto, en un estado pecaminoso. Su pecado lo priva de la capacidad para practicar la caridad y lo aleja de Dios. Otro tipo de persona religiosa (budista o jainista) podría aconsejarle que busque la iluminación que da equilibrio al mundo y cree así la paz interior. Otras religiones, sin duda, propondrían otro tipo de recetas divinas. Sin embargo, para la mente secular, gobernada por la razón y educada en el psicoanálisis, es un error describir como pecaminoso lo que a todas luces es un trastorno psicológico. La pereza no es obra del diablo. No es una metáfora, sino una enfermedad. ¿El diablo da trabajo a las manos ociosas? Bueno, sí, pero también a las manos ocupadas. O lo haría si existiera. Pero no existe.

Tyrone Slothrop

Las dos grandes ideas opuestas en la obra del solitario novelista estadounidense Thomas Pynchon son la paranoia y la entropía. Sus numerosos personajes paranoicos, como Herbert Stencil en *V.* y casi todos los de *La subasta del lote 49*, están convencidos de que se les oculta la verdadera forma y el verdadero significado del mundo, y que unas fuerzas colosales —Gobiernos, empresas, extraterrestres— están actuando y manejan el mundo al mismo tiempo que ocultan su existencia tras pantallas impenetrables. Estos personajes existen en contraposición con otro grupo de arquetipos, como el marinero Benny Profane y sus amigos de «Toda la tripulación enferma» en *V.*, para quienes la vida parece ser una fiesta de la cerveza que va decayendo lenta y casi catatónicamente sin llegar nunca a acabar.

La segunda ley de la termodinámica nos dice que el calor siempre fluye del objeto más caliente al más frío, de modo que, gradualmente, el más caliente se vuelve menos caliente y el más frío se calienta más. Cuando este principio

se aplica a escala universal, se da a entender que la energía calorífica de todos los objetos calientes —es decir, las estrellas— se disipará lentamente, extendiéndose a la materia menos caliente, hasta que, al final, toda la materia del universo estará a la misma temperatura y no quedará energía utilizable. Todo el cosmos será víctima de un enervamiento terminal. Esto es lo que William Thomson, el primer barón Kelvin (una persona de carne y hueso, y no una invención pynchoniana) describió en 1851 como «la muerte por calor del universo». Con la disipación universal de la energía habría un momento en el que cesaría todo movimiento. La interminable fiesta de la cerveza de Benny Profane por fin acabaría.

La paranoia, en Pynchon, se presenta como una forma de cordura superior: no es una idea delirante, sino una percepción. Sus paranoicos son personas que se esfuerzan por ver a través de lo que en el hinduismo se conoce como *maya*, el velo de la ilusión que impide a los seres humanos percibir la realidad tal y como es. Así, vemos que la paranoia en Pynchon representa una especie de visión sombríamente optimista del mundo, que parece indicar que la vida humana tiene, en efecto, un sentido; pero ese sentido se nos oculta y no sabemos cuál es.

La metáfora de la entropía es la cara sombría y pesimista de la paranoia. Los temas entrópicos de Pynchon nos proponen que el mundo carece de sentido, que todas nuestras acciones decaen, que vamos perdiendo energía y estamos condenados a ir poco a poco hacia el Absurdo Final.

El personaje en el que se encuentran ambos temas es Tyrone Slothrop, el protagonista de la novela más compleja y ambiciosa de Pynchon, *El arcoíris de gravedad*. En la historia de Slothrop hay muchos elementos paranoicos; por ejemplo, su misterioso condicionamiento «más allá de cero» por parte de un tal Laszlo Jamf, cuando aún es niño. Pero por encima de todo está el extraño asunto de la distribución de Poisson.

La distribución de Poisson es una medida estadística

que expresa la probabilidad de que ocurra un cierto número de acontecimientos en un determinado periodo de tiempo si ocurren con una frecuencia media conocida y son independientes del tiempo transcurrido desde el último acontecimiento. En *El arcoíris de la gravedad*, la distribución de Poisson señala los lugares de encuentro de Tyrone Slothrop con mujeres en diversas partes de Londres. Por razones increíblemente profundas y, por tanto, ocultas, este gráfico predice los puntos donde los cohetes V2 alemanes se estrellarán unos días después.

Sin embargo, en la medida en que Tyrone Slothrop tiene carácter, se parece más a un entrópico de la galería de Pynchon que a un paranoico, aunque tiene algo de ambos. Es un aventurero decadente y perezoso, más dado a observar que a actuar, y al final su mente se desintegra en por lo menos cuatro personas distintas y se pierde para el libro. Es su propia muerte por calor.

¿Cómo es Slothrop? Me lo imagino alto y flaco, con una camisa de leñador de cuadros rojos y blancos y unos vaqueros de pitillo, un halo de pelo a lo Einstein y los incisivos superiores salidos como los de Bugs Bunny.

En una ocasión conocí a Thomas Pynchon, pero por imperativo de las condiciones de ese encuentro, no puedo decir si la descripción anterior encaja con la del autor.

Puedo decir que el autor aún no ha caído en un letargo entrópico, sino que sigue entregando obras increíblemente enérgicas sobre la pérdida de energía. También puedo decir que el nombre «Tyrone Slothrop» es un anagrama cuyas letras reordenadas forman las palabras *«sloth or entropy»* («pereza o entropía»).

LA INDECISIÓN DE ELSINOR

En cada una de las grandes tragedias de Shakespeare se nos pide, muy cerca del comienzo de la obra, que respondamos a una pregunta poco menos que incontestable. Por ejemplo: ¿por qué Otelo cree a Yago y se vuelve contra su amada Desdémona? Ni siquiera se le enseña el pañuelo supuestamente incriminatorio, pero mata a su mujer solo porque Yago le dice que la prueba existe.

Hay muchas respuestas posibles a esta pregunta. Tal vez Otelo monta en cólera *(ira)* con demasiada facilidad, o tal vez no ama realmente a Desdémona, sino que la ve como una esposa trofeo, un aspecto de su honor (*superbia*, en el sentido de *amour propre*, vanagloria), y por eso, cuando se pone en entredicho la fidelidad de ella, es él quien se siente avergonzado y debe vengar la deshonra de la acusación. Ninguno de estos análisis es totalmente correcto ni totalmente erróneo, pero si no se acuerda una explicación, es imposible representar la obra.

Hace algunos años inicié a Christopher Hitchens en un juego literario bastante tonto: rebautizar las obras de Shakespeare a la manera de las novelas de Robert Ludlum (*El intercambio Rhinemann*, *El caso Bourne*, *El pacto de Holcroft*). Esto nos lleva, por ejemplo, a *La sanción Rialto (El mercader de Venecia)*, *La implicación del pañuelo (Otelo)* y *La forestación de Dunsinane (Macbeth)*. Y *Hamlet* se convertiría en *La indecisión de Elsinor*.

En *Hamlet*, la pregunta se refiere a los interminables aplazamientos del príncipe de Dinamarca, que se prolongan lo suficiente para convertirla en la obra más larga de Shakespeare. ¿Por qué, entonces, después de que el fantasma de su padre le diga claramente cómo murió, Hamlet pospone tanto su venganza? ¿Por qué tantas

incertidumbres y divagaciones? En este caso, el propio autor proporciona la respuesta. Hamlet es víctima de la pereza.

> De poco tiempo a esta parte —el porqué es lo que ignoro— he perdido completamente la alegría, he abandonado todas mis habituales ocupaciones, y, a la verdad, todo ello me pone de un humor tan sombrío, que esta admirable fábrica, la tierra, me parece un estéril promontorio; ese dosel magnífico de los cielos, la atmósfera, ese espléndido firmamento que allí veis suspendido, esa majestuosa bóveda tachonada de ascuas de oro, todo eso no me parece más que una hedionda y pestilente aglomeración de vapores. ¡Qué obra maestra es el hombre! ¡Cuán noble por su razón! ¡Cuán infinito en facultades! En su forma y movimientos, ¡cuán expresivo y maravilloso! En sus acciones, ¡qué parecido a un ángel! En su inteligencia, ¡qué semejante a un dios! ¡La maravilla del mundo! ¡El arquetipo de los seres! Y, sin embargo, ¿qué es para mí esa quinta esencia del polvo? No me deleita el hombre, no, ni la mujer tampoco…

Lo que paraliza a Hamlet es la *accidia*, o *acedia*, el letargo desesperante, la depresión clínica que aniquila la voluntad y puede ser causada por un shock existencial, como descubrir que tu tío mató a tu padre y luego tu madre se casó con él.

Y si esto se considerara un pecado, tal vez lo que seguiría es que Hamlet, el pecador, merecía morir. Pero esto no es lo que Shakespeare nos hace sentir. Como nunca fue muy piadoso, él se abstiene de condenar religiosamente a sus personajes y, en lugar de ello, nos ofrece una tragedia muy mundana.

A FAVOR Y EN CONTRA DE LA PEREZA

La literatura, en general, ha tratado con poca amabilidad la pereza.

En la *Divina comedia*, Dante piensa que los que no han hecho nada en la vida no merecen ni siquiera que se los admita en el Infierno.

El poeta romano del amor, Cayo Valerio Catulo, se dirige a sí mismo en estos términos:

> *Otium, Catulle, tibi molestum est:*
> *Otio exsultas nimiumque gestis.*
> *Otium et reges prius et beatas*
> *perdidit urbes.*

(«No tienes nada que hacer, Catulo, ese es tu problema. La ociosidad te lleva a deambular por ahí demasiado alegremente. La ociosidad ha destruido en el pasado a reyes y ciudades florecientes.»)

Michel de Montaigne elogia al emperador Vespasiano por seguir gobernando su imperio aun desde su lecho de muerte. «Es preciso, contestó el paciente, que un emperador muera de pie… Ningún piloto cumple su misión a pie enjuto.»

En *El negro del Narciso* de Conrad, al personaje que da título a la novela, James Wait, un marinero negro de las Indias Occidentales que contrae fatalmente tuberculosis mientras su barco se dirige de Bombay a Londres, se le pregunta por qué se embarcó en un viaje así sabiendo, como sin duda sabía, que estaba enfermo, y da la famosa respuesta: «Hay que ganarse la vida hasta que uno revienta, ¿no es así?».

Hay que ganarse la vida. Ningún piloto cumple su misión a pie enjuto. En Montaigne y Conrad, como en Dante y Catulo, la pereza siempre es condenable. La acción es buena, la inacción, mala, y no hay más que hablar.

Agradezco al escritor Nassim Nicholas Taleb que me haya dado a conocer una opinión contraria: «Una cita famosa de George Spencer Brown —escribe— sobre sir Isaac Newton es que “para llegar a la verdad más simple, como sabía y practicaba Newton, se necesitan años de contemplación. No

de actividad. No de razonamiento. No de cálculos. No de comportamiento frenético de cualquier tipo. No de lectura. No de conversación. No de esfuerzos. No de pensar. Solo hay que tener en cuenta lo que uno necesita saber"». Taleb a continuación reconoce el valor de una actividad mental que denomina *to glander*, por el francés *glandouiller*: «estar ocioso, pero no en estado de ociosidad… Es lo que hacen los niños que no tienen madre cuando no van a la escuela». Y afirma, además: «¡Yo lo hago siempre que estoy aburrido y se me ocurren ideas increíbles! Algunas de ellas son incluso de productos viables con los que se podría ganar mucho dinero».

Toma *eso*, Montaigne.

(Pero no olvidemos que Montaigne, el autor de «Contra la pereza», solía acusarse a sí mismo de ser perezoso, diciendo que esa era la razón por la que solo escribía ensayos cortos en lugar de libros largos.)

Y así llegamos a De Quincey. Ah, el comedor de opio inglés, que no se avergüenza en lo más mínimo de su pereza, y que describe su ingesta de opio y las alucinaciones que le provoca como algo «enriquecedor e instructivo». Se llama modestamente a sí mismo «filósofo» y «criatura intelectual», y no reconoce ninguna culpa. Nos cuenta sus sueños opiáceos, que son bastante buenos, con la suficiente fantasmagoría para satisfacer el paladar más gótico. Pero del sur de Asia, mi lugar de origen, afirma que es «cruel», que sus culturas le hacen «temblar», que «el hombre es mala hierba».

Quien habla aquí es el hombre, no la droga. «Me aterran las formas de vida, las costumbres, y la barrera de una aversión y una falta de compasión totales que se interpone entre nosotros por unos sentimientos tan profundos que no soy capaz de analizarlos. Antes preferiría vivir con locos o animales irracionales», nos dice, *me* dice. Después de esta confesión, sus alucinaciones pierden curiosamente interés, a pesar de todos los monos, los loros

y los dioses que aparecen en ellas, por no hablar del famoso cocodrilo lascivo que lo persigue sin cesar, el símbolo de todo lo oriental que tanto rechazo le producía.

El problema no está en el opio, sino en quien lo consume. Como dice el viejo marinero Singleton en *El negro del Narciso* «los barcos todos son buenos, pero los hombres…». Hay pecados peores que los mortales. Y en lo alto de esa lista está la intolerancia.

OBLOMOVSHCHINA

El argumento mejor, el más sólido, más curioso y más profundo a favor de la pereza, sin el cual ningún análisis del tema sería completo, puede resumirse en una sola palabra: *Oblómov*.

Iliá Ilich Oblómov, el más perezoso de toda la indolente aristocracia terrateniente rusa del siglo XIX, y el héroe —¡sí, el héroe!— de la novela de Iván Aleksándrovich Goncharov que lleva su nombre, es todo lo contrario del insomne Marcel de Proust. Marcel, como sabemos, estuvo mucho tiempo acostándose temprano y luego tardaba en dormirse una barbaridad, montones de páginas soporíferas de frases largas. Oblómov, en cambio, se pasa el día en la cama, algunas veces muy despierto, otras somnoliento; tarda ciento cincuenta páginas pero no en dormirse, sino en levantarse. Cuando por fin deja la cama, no lo hace envuelto en las relajantes cadencias de la frase proustiana; no se muestra contemplativo, sino enfadado, y la causa de su ira es bastante evidente. La culpa la tiene su sufrido criado, Zajar, que acaba perdiendo la paciencia al ver a su amo en posición horizontal, y la rabia de Oblómov contra él se expresa en palabras breves y directas:

> —¡Levántese, levántese ya! —gritó [Zajar] cogiéndole por la camisa.
>
> Oblómov saltó del sofá y se arrojó sobre Zajar.
>
> —¡Espera, ahora voy a enseñarte a molestar a tu amo! —exclamó poseído por una repentina furia.

Podemos entender la pereza de Oblómov, su *Oblomovshchina*, oblomovismo u oblomovitis, como la consecuencia de una infancia consentida e improductiva, o como una metáfora de la decadencia y el aletargamiento de la clase a la que representa, y es bastante cierto, pero unas exégesis tan limitadas no llegan a la esencia: que en todos nosotros habita un pequeño Oblómov que solo quiere que nos dejen languidecer el resto de nuestra vida para librarnos de las responsabilidades y las preocupaciones, y ser —¡sí!— unos parásitos felices. Oblómov sabe que sus lejanas fincas están pasando dificultades, que sus finanzas están desatendidas y que debería, realmente debería, recorrer mil quinientos kilómetros para ocuparse de los problemas. Pero como Bartleby, su predecesor estadounidense, prefiere no hacerlo. Y de nuevo, aunque está enamorado, y la joven, Olga, es encantadora, y realmente debería casarse, pospone la decisión hasta que ella la toma por él y rompe el compromiso. Lo deja todo para más tarde, al igual que Hamlet y Bartleby, y es todos nosotros. Nosotros vemos el estado en que se encuentra el mundo y queremos escondernos bajo las sábanas. Oblómov se esconde por nosotros. Miramos al sexo opuesto y nos abruma. Oblómov se aparta de él en nuestro nombre. Conocemos nuestros problemas y desearíamos que estuvieran a mil quinientos kilómetros de distancia. Oblómov los envía allí y se niega a enfrentarse a ellos, como nosotros no podemos pero desearíamos hacer. El oblomovismo justifica y respalda nuestra pereza.

Linda Evangelista

Linda es una supermodelo. No, Linda es *la* supermodelo. Aquí van unos datos importantes sobre ella.

Aunque en la industria de la moda se la conoce como el Camaleón, en realidad no es un lagarto.

En cierto momento la llamaron la fundadora del sindicato de las supermodelos, pero no existe tal asociación gremial.

En 1990 le dijo a un periodista de *Vogue*, Jonathan van Meter, que «Nosotras [las supermodelos] no nos despertamos por menos de diez mil dólares al día». Pero se suele citar erróneamente como: «No me levanto de la cama por menos de diez mil dólares al día».

En esta frase, en cualquiera de sus versiones, se combinan tres de los siete pecados capitales, *superbia*, *avaritia* y *accidia* —orgullo, avaricia y pereza—, mientras que la reacción normal ante la declaración, y, de hecho, ante la propia señorita Evangelista, podría combinar elementos de *luxuria*, *invidia* e *ira*, es decir, de lujuria, envidia e ira. Solo está ausente la gula. ¡No está mal!

Iliá Ilich Oblómov y Linda Evangelista

Me los imagino en dos camas, una al lado de la otra, en una luminosa alcoba rococó perfumada con flores. Oblómov intenta ansiosamente no leer los mensajes que le trae su criado sobre asuntos económicos apremiantes. Linda, fingiendo dormir, espera que suene el teléfono con una oferta de más de diez mil dólares para poder levantarse.

Suena el teléfono. La oferta es para Oblómov. Recibirá diez mil dólares si accede a levantarse de la cama. Es una cifra lo suficientemente elevada para pagar todas las deudas de sus fincas y dejarlo felizmente recostado, sin una sola preocupación en el mundo.

Declina. «Prefiero no hacerlo», dice.

Se quedan en la cama. Oblómov está contento y somnoliento. Linda, infeliz y tensa, con unos ojos como platos. Pero, como dijo Heráclito, el carácter es el destino y los dos se hallan presos del destino terrible de tener que ser ellos mismos. El día avanza. «Estamos aquí tumbados», dicen sin palabras, casi como un eco de Martín Lutero en la Dieta de Worms. «No podemos hacer otra cosa.» No se mueven.

El sirviente Zajar les lleva comida en una bandeja de plata abollada. Pero ambos han caído en las garras de *accidia*, el pecado de la pereza —Linda porque no ha

recibido ninguna llamada telefónica, y Oblómov a pesar de la que ha recibido—, y no prueban bocado.

HANS CHRISTIAN ANDERSEN

Según el gran crítico alemán Walter Benjamin, el cuento y la novela no tienen un origen común. El cuento, según él, es un producto colectivo, una historia contada por muchos, escrita por muchos y transmitida de boca en boca, de mano en mano, a lo largo de las generaciones. Esta definición del cuento es lo más cercano que tenemos al santo grial de la crítica literaria: el texto sin autor. A veces, cuando se recopilan y se clasifican los cuentos, y se señala una u otra versión como canónica, se les adjudica un autor. A la *Ilíada* y la *Odisea* les damos el nombre de Homero; al *Mahabharata* y al *Ramayana* les ponemos los nombres de los bardos Vyasa y Valmiki. Pero estos escritores podrían haber existido o no, y si existieron, contaban historias cuyo origen era anterior a la narración que ellos hacen. El cuento es una historia contada por todos y no pertenece a nadie.

Walter Benjamin sugirió: «Al no provenir de la tradición oral ni integrarse en ella, la novela se enfrenta a todas las otras formas de creación en prosa como pueden ser la fábula, la leyenda e, incluso, el cuento. Pero, sobre todo, se enfrenta al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida […]. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad». A lo que cabe añadir que el cuento surge de un sentido de pertenencia a una comunidad, a una localidad; la novela, en cambio, de un cierto sentido de nación. Los cuentos alemanes, como los recogidos por los hermanos Grimm, vienen de la Selva Negra; la literatura alemana viene de Alemania.

A pesar de tener orígenes tan diferentes, durante mucho tiempo la novela sintió un fuerte interés por la

narración clásica o tradicional, que se halla en el centro, o casi, de la mayor parte de la mejor ficción. Es imposible leer a Dickens, Austen o Thackeray sin comprender que, para los novelistas de los siglos XVIII y XIX, una determinada historia era el motor de la novela. Muchas de estas novelas eran larguísimas y necesitaban un argumento poderoso que las impulsara. Yo mismo aprendí de estos escritores a no olvidar nunca lo que una buena historia aporta a un libro. Siempre he pensado que, si te propones construir un buen coche, lo mejor es ponerle un buen motor.

Por hacer una generalización amplia: en el siglo XX, en algún momento del periodo culminante de la modernidad, la novela se separó de la tradición del cuento. Aunque mi admiración por *Ulises* y *En busca del tiempo perdido* no tiene rival, nadie puede decir honestamente que están impulsados por la trama. En Joyce y Proust, la historia ocupa un lugar secundario respecto a la forma, el carácter de los personajes, el lenguaje, la psicología y el retrato social.

La separación entre lo que se ha dado en llamar *ficción literaria* y la tradición del cuento siempre me ha parecido innecesaria y perjudicial. La ficción popular o la literatura *pulp* nunca se olvidan de contar una historia. Estos libros dependen fundamentalmente de una narración subyugante, llena de ganchos, misterios y drama. Siempre me ha parecido que no hay razón para que la literatura seria prescinda de estos elementos. Y he observado con interés cómo en la literatura de la segunda mitad del siglo pasado, más o menos, surgía un renovado y creciente interés por el antiguo arte de narrar, incluso en sus formas más antiguas, del mito, la leyenda, la fábula y el cuento de hadas.

Para este tipo de literatura contemporánea, la obra de Hans Christian Andersen constituye una referencia importante. La leyenda, el cuento de hadas o la fábula, en su encarnación europea original, apuntaba muy a menudo a una moraleja. «No seas codicioso» era la moraleja del cuento de los Grimm sobre el pescador, su mujer y el pez parlante. En la India, curiosamente, los cuentos populares

antiguos suelen preocuparse menos por la moraleja. En las grandes narraciones del *Ramayana* y el *Mahabharata*, los héroes tienen defectos y sus adversarios no son necesariamente villanos, sino que también poseen virtudes heroicas. Homero también lo sabía. Héctor, el troyano que combate cuerpo a cuerpo con el griego Aquiles, es inferior como guerrero, pero en muchos aspectos es mejor persona.

Los escritores contemporáneos que se han inspirado en la fábula y el cuento popular han evitado, en general, la simple moralidad de, por ejemplo, Esopo. Italo Calvino es un fabulista y un coleccionista de cuentos populares, pero no un moralista. Si se separa la fábula de su moraleja, se obtiene lo que se conoce, de una forma algo irritante, como *realismo mágico*, algo de lo que yo mismo he sido culpable.

Lo que me interesa de los cuentos de Hans Christian Andersen, del lugar que ocupan en este viaje literario del pasado al presente, es que miran a la vez en ambas direcciones: hacia atrás, hacia la moral religiosa estricta del bien y el mal del pasado —la sabiduría colectiva de la tribu, si se quiere— y hacia delante, hacia las ambigüedades erróneas de la sensibilidad moderna e individualista; lo que Benjamin llamó *la sensibilidad del novelista*. Algunas historias son abiertamente religiosas en un sentido podríamos decir conservador, contrastando la virtud divina con la diabólica, como, por ejemplo, «Las zapatillas rojas». En «La sirenita», el amor romántico de la heroína por el príncipe no sale triunfante. Sin embargo, su espíritu de sacrificio, o el hecho de preocuparse más por los demás que por sí misma, atrae la bendición divina y le vale una oportunidad de inmortalidad.

En otros cuentos, sin embargo, la moral de Andersen nos choca más. La protagonista de «La princesa y el guisante», capaz de notar y sufrir la presencia de un solo guisante bajo muchísimos colchones, es ensalzada por su «sensibilidad», que demuestra que es una verdadera princesa. Al leer este cuento hoy día podemos llegar a la conclusión, menos caritativa, de que es una mocosa malcriada y, probablemente, insoportable.

En «El traje nuevo del emperador», la historia está más centrada en dar su merecido al emperador y a sus cortesanos que en castigar a los estafadores que «fabricaron» la prenda inexistente mientras se hacían con importantes cantidades de dinero. Si realmente reciben un castigo por su crimen, la historia no lo dice.

Más oscuro aún, y, por tanto, más moderno, es el universo moral de «El encendedor de yesca». Casi al principio de la historia, el protagonista mata a la bruja y se queda tan pancho; al final de la historia se casa con la princesa, a pesar de que los grandes perros que aparecen cuando frota el pedernal del mechero acaban de matar a los padres de esta. Esto es de lo más extraño y, por tanto, de gran interés para nuestra sensibilidad contemporánea desencantada. La amoralidad de la historia nos resulta más atractiva que un claro mensaje moral.

Dos de los mejores cuentos de Andersen sirven para ilustrar sus estilos contrastados. «La reina de las nieves», una historia genuinamente aterradora, concede al lector el alivio de un final feliz. El amor de Gerda descongela el corazón helado de Kay y la esquirla de hielo que lleva incrustada, y las lágrimas que provoca en él le sacan la otra esquirla del ojo. A pesar de todo el terror de la historia, sigue, en esencia, formando parte de la tradición convencional del cuento de hadas.

Sin embargo, el desenlace del que para mí es el mejor cuento de Andersen, «La sombra», tiene más de Kafka que de final feliz. La sombra que se separa de su dueño no solo suplanta al ser humano en los afectos de la princesa, sino que la princesa y ella se confabulan para mandar a ejecutar al hombre de carne y hueso el día de su boda. Aquí no hay rastro del concepto de Walter Benjamin del narrador tradicional. Se trata de la visión solitaria, individual y oscura del escritor moderno.

Hans Christian Andersen se inscribe en una tradición imaginativa y fabulista que abarca desde las historias más antiguas hasta Kafka. Esa es la mejor medida de su valor.

REY DEL MUNDO DE DAVID REMNICK

Nunca asistí a un combate de Ali, pero lo vi en dos ocasiones. La primera fue en 2000, casi veinte años después de que perdiera ese último encuentro con Trevor Berbick (¿con quién?), diez tristes asaltos que nunca deberían haber sucedido contra un contrincante al que no hacía mucho habría derrotado, como diría el León Cobarde, con los ojos cerrados y una mano atada a la espalda. Pero los días de majestuosidad leonina habían quedado atrás, y dos décadas después de que Berbick (¿quién?) pusiera fin a los días de boxeador de Ali, yo estaba en Los Ángeles visitando a un amigo y entramos en una tintorería de West Hollywood para recoger unas prendas de vestir, y allí estaba él, con un pequeño séquito, esperando como cualquiera a que sus trajes aparecieran en el raíl motorizado.

Él no era cualquiera, y a todos los que nos encontrábamos en la tintorería se nos iluminaron los ojos de admiración y se nos trabó la lengua, excepto a mi amigo, que se atrevió a decirle hola, qué tal, y él esbozó una sonrisa vacilante y le tendió una gran mano temblorosa para que se la estrechara. Bien, muy bien, respondió, lo que obviamente no era cierto. ¿Cómo podía ser —pensé, como muchos de nosotros hemos pensado— que el boxeador mejor, más rápido y más guapo de todos los tiempos fuera tan necio de no retirarse a tiempo, hasta que fue demasiado tarde? Pero todos lo hacen, hasta los más inteligentes. «No puedes golpear lo que tus ojos no ven», cantaba él en su día, pero incluso la mariposa que más revolotea, la abeja que más pica, al final se vuelve lenta y recibe un fuerte zarpazo, y se produce el daño irreparable.

«¿Qué haces en Los Ángeles?», le pregunté, aunque había adivinado la respuesta. El director de cine Michael

Mann estaba rodando aquel año en la ciudad una película biográfica sobre él, con Will Smith de protagonista. Probablemente eso tenía algo que ver. Ali sonrió con picardía. «Voy a enseñar a Will Smith a hacer el Ali Shuffle —respondió—. Voy a enseñarle a ese chico a bailar.» Luego cogió sus trajes y se marchó, y en los ojos de todos se apagó la luz de la admiración, y nunca más volví a encontrármelo.

Pero lo vi. Un par de años después estaba en el estadio de los Yankees una tarde, sentado unas veinte filas detrás de la tercera base, esperando a que empezara el partido, cuando al otro lado del estadio se oyó un débil rugido y allí estaba él, sentado en un carrito de golf, siendo conducido alrededor del perímetro, saludando y asintiendo mientras su nombre sonaba por los altavoces.

¡¡¡¡¡¡¡¡¡MUUUUHAMMAD ALIIIIIII!!!!!!!!!

«¡Meted RUIDO!», nos ordenaba la pantalla gigante, y así lo hicimos, pero entre los aplausos, los vítores y los cantos de «¡ALI! ALI!», hubo bastantes abucheos. No tantos como vítores, pero los suficientes para que me chocaran. Después de todo el tiempo que había transcurrido, después de que el héroe volviera del exilio para recuperar su corona —*«Rumble in the Jungle»* y *«Thrilla in Manila»*, *«Ali Bomaye»* y *«This'll shock and amazeya / I'm gonna defeat Joe Frazeya»*—, incluso después de estar tantos años debilitado por la enfermedad de Parkinson, su negativa a luchar en Vietnam («No tengo nada contra el Vietcong»), su relación con Elijah Muhammad y Malcolm X, y la gran y abierta rebeldía de la que había hecho gala toda su vida…, todos estos factores, que lo convirtieron en un héroe para muchos estadounidenses y muchas más personas fuera de Estados Unidos, seguían siendo, a los ojos de los espectadores que lo abucheaban, imperdonables.

Hasta que Ali se subió a un cuadrilátero, nunca me había interesado el boxeo. Conocía algunos nombres —Louis, Dempsey, Floyd Patterson, Ingemar Johansson—, pero no me interesaba mucho el deporte en sí. En Bombay

preferíamos la lucha libre y mi héroe era el famoso luchador Dara Singh. Solo una vez, cuando estaba en el colegio, me obligaron a subir a un cuadrilátero. Aterrado, le susurré a mi contrincante: «Si no te pasas conmigo, procuraré no pegarte», y él asintió. Entonces, en el primer minuto del combate, le di por pura casualidad un golpe en la nariz y él se abalanzó sobre mí con intenciones asesinas. Nunca más volví a cometer el error de subir a un cuadrilátero.

Sin embargo, para la gente de mi generación, este boxeador joven y apuesto de boca grande —Louisville Lip, Cass the Gas— era una delicia y un encanto. Yo tenía dieciséis años cuando asesinaron a Kennedy, y seguía teniéndolos cuando, tres meses después, Cassius Clay, de veintidós años, asombró a todos derrotando a Sonny Liston y ganó el título mundial de los pesos pesados; no solo lo derrotó, sino que lo humilló. Y cuando tomó su postura sobre el reclutamiento y se negó a ir a Vietnam, sacrificando su título, exponiéndose a ir a la cárcel y arriesgándolo todo por un principio, fue algo impresionante en toda la extensión de la palabra, «que causa gran impresión, en especial asombro o admiración», y Ali lo hizo. *«One, two, three, what are we fightin' for»* [Un, dos, tres: ¿para qué estamos luchando?], cantábamos con Country Joe y el Fish, y Ali, el boxeador, al negarse a combatir, alcanzó un heroísmo que jamás habría alcanzado en el cuadrilátero, aunque fuera, como afirmaba ser, el más Grande.

«Los años sesenta» estuvieron llenos de estupidez. Las drogas eran estúpidas, los rollos de la sabiduría Hare Krishna de Oriente eran estúpidos y la guerra de Vietnam era lo más estúpido de todo. Pero en medio de tanto desatino había un coraje que cambió el mundo, el coraje feminista, el coraje del movimiento por los derechos civiles y el coraje de Muhammad Ali, por lo que la lección que aprendimos en «los años sesenta», si no estábamos demasiado drogados, fue que, mediante acciones personales y directas, era posible doblegar el universo a nuestra

voluntad y reconstruir la sociedad, mejorarla y darle mejor música, ideales más elevados y libertad. Y Ali era una gran parte de todo eso.

Como cuenta David Remnick en *Rey del mundo*, Ali fue el primer campeón de pesos pesados que escapó de la mafia, lo que hizo posible que otros siguieran sus pasos, de modo que el boxeo se liberó de las garras de los gánsteres. Esa revolución fue en gran medida invisible para el gran público de la época, pero el desparpajo de Ali, su negativa a ser un buen negro (un Floyd Patterson, en su opinión al menos) o el griterío enloquecido que salía de su bocaza, eso sí lo oímos, y estaba respaldado por el poder de sus puños. Y su rechazo a Vietnam, la lucha que llevó al Tribunal Supremo y que ganó, persuadiendo a los jueces para que votaran a su favor a pesar de las considerables presiones de la Casa Blanca para que hicieran lo contrario, todo eso lo convirtió en parte de la contracultura, aunque probablemente no habría aprobado casi nada de lo que esta hacía en su tiempo libre. (Remnick sabe mostrar su vena puritana.)

Recuerdo haber leído la autobiografía de Ali, *El más grande: Mi propia historia*, cuando salió a la venta. Es un libro malo, escrito por un negro literario, mientras que *Rey del mundo*, entre sus muchas virtudes, cumple el propósito de contar la historia del boxeador mejor y con más veracidad que él mismo.

En *El más grande*, Ali cuenta cómo se negaron supuestamente a servirlo en un restaurante de Louisville cuando regresó de las Olimpiadas con su medalla de oro al cuello, y se sintió tan alienado por ese acto de racismo local que la tiró al río. Entre sus habilidades estaba la de mitificarse a sí mismo, y Remnick deja claro que la anécdota no es cierta y que si apareció en el libro, a pesar de la presencia de Toni Morrison como editora en Random House, fue sobre todo por los deseos de Elijah Muhammad y la Nación del Islam de que Ali se definiera como un *refúsenik* negro de la cultura del hombre blanco. Uno de los puntos fuertes de *Rey del mundo* es su retrato de la relación

de Ali con la Nación del Islam, el islam medio cómico-absurdo medio siniestro y protocienciológico, con naves espaciales incluidas, inventado por Elijah Muhammad, quien lo sedujo con su clarividencia segregacionista (el hombre blanco es malo, el negro es bueno). En consecuencia, Ali se mantuvo alejado del movimiento de los derechos civiles y de sus líderes por considerar que le hacían el juego al hombre blanco. También predicó un separatismo sexual que, tal vez inevitablemente, no practicaba. Remnick describe a la perfección el carácter asfixiante y engullidor de la gente de la Nación y la dependencia que tiene Ali de ella. Su ruptura con Malcolm X cuando este se peleó con Elijah es un momento clave en esta historia. Remnick también deja claro que el tipo de «islam» que Ali profesaba lo llevó a tratar a las mujeres de su vida de una forma bastante restrictiva, incluso poco amable. No se trata de una hagiografía y no deja lugar a dudas sobre los defectos de Ali, pero estos lo humanizan, del mismo modo que Sonny Liston se hace humano a través de sus muchos y mayores defectos.

Estas páginas describen a Liston en más profundidad que las de cualquier otro libro o artículo que he leído sobre él. Lo recordamos como la mole terrorífica, el asesino, el monstruo sin palabras del que el joven Clay debería haber estado aterrorizado y misteriosamente no lo estaba. Recordamos a los periodistas deportivos de la época, unánimemente preocupados por que Clay sufriera lesiones graves, incluso mortales, en el combate. Pero hasta ahora Liston, el ser humano, ha brillado por su ausencia. En las páginas de Remnick vemos al hombre dañado, poco locuaz e inculto, atrapado en su brutalidad y manipulado por gánsteres, que solo sabe hablar con el lenguaje de sus puños. Parte del notable logro de este libro es que Liston se convierte en una figura casi tan simpática como Clay: su trágico silencio contrasta con la locuacidad heroica de este; su perdición y su descenso a la pobreza se contraponen con la cita de Clay/Ali con el destino.

En el Cassius Clay de los primeros tiempos parecía

haber una veta de locura, algo genuinamente desequilibrado detrás de todos esos chillidos que salían de su boca, pero David Remnick vuelve a ir más allá de la fachada y nos muestra cómo Ali se servía de sus arrebatos para mentalizarse, y para desterrar el miedo y la idea de la derrota de su mente hasta que la victoria era la única opción, y cómo estaba todo perfectamente calculado. Sabía que era taquillero y que era su boca la que recaudaba los dólares. Pero lejos de las cámaras era todo profesionalidad. Trabajaba, trabajaba y trabajaba. Este también es un Ali que no hemos visto nunca con tanta nitidez, el del entrenamiento incesante, el compromiso, el esfuerzo arduo: el hombre que alcanzaba la cima porque sabía lo que hacía falta y dedicaba las horas necesarias para convertir el talento en gloria.

Ha sido una época de grandes periodistas deportivos y Remnick menciona a varios —Plimpton, Talese, Mailer, etcétera—, pero con este libro se pone a su altura. Disfruta escribiendo sobre el acto de escribir y el papel de los escritores en la creación de los mitos del boxeo, los héroes y los villanos, los ascensos y las caídas. Y en su relato de los dos encuentros entre Ali y Liston, su propia prosa alcanza la cúspide. Nos lleva al meollo de los combates como si él mismo estuviera en el cuadrilátero, oyera los golpes, se empapara de sudor y sangre, nos lo mostrara desde dentro. Es uno de los mejores libros sobre boxeo que he leído, y permite vivir en carne propia el ascenso de Ali a la cima, paso a paso: el baile de pies, las salvajes embestidas de Liston que hendían el aire, los puñetazos de Ali que hacían contacto con ruido sordo, la conmoción que causó Liston cuando se negó a levantarse de su taburete (primer combate) o de la lona (segundo combate), la verdad sobre el material ilegal de que estaban hechos los guantes de Liston que dejó a Ali medio ciego (primer combate) y sobre el «golpe fantasma» que acabó con ello de una vez por todas (segundo combate). Y el joven campeón gritándoles a los grandes periodistas deportivos que lo habían dado por perdido: «¡Comeos vuestras palabras! ¡Comeos vuestras

palabras!». En resumen, es un libro tan potente que nos deja noqueados.

MUY BIEN, ME CONTRADIGO

En la obra del dramaturgo Tom Stoppard *Acróbatas*, el protagonista, un filósofo llamado George Moore, cuenta: «Al encontrarse con un amigo en un pasillo, Wittgenstein le dijo: "Dime, ¿por qué la gente siempre piensa que era *natural* que los hombres se creyeran que era el Sol el que giraba alrededor de la Tierra y no la Tierra alrededor del Sol?". Su amigo respondió: "Bueno, es obvio, porque *parece* que el Sol esté dando vueltas alrededor de la Tierra". A lo que el filósofo replicó: "¿Y qué aspecto tendría si fuera así?"». Es una gran broma de reacción tardía y poco a poco aumentan las risas a medida que el público cae en la cuenta de que sería exactamente igual, porque eso es, al fin y al cabo, lo que sucede en realidad. Esta es la risa de la paradoja, y sin ella la literatura, como la vida, se verían seriamente mermadas; de hecho, algunos críticos han sostenido que entre la paradoja y la poesía hay una conexión tan íntima que son lo mismo.

La paradoja empieza en la Biblia, donde la idea del nacimiento virginal encarna la naturaleza paradójica de la fe, y continúa hasta nuestros días, en los que una búsqueda rápida en la literatura de la cultura popular nos muestra análisis de la «Paradoja de los Beatles» (que radica en que eran jóvenes rebeldes que rápidamente pasaron a formar parte del *establishment* con el título de miembros de la Orden del Imperio Británico), la «Paradoja de Oprah Winfrey» (que consiste en que, pese a que nos da consejos personales sobre nuestra vida, como si fuera un miembro más de la familia, se mantiene distante, misteriosa y desconocida), y la «Paradoja de Eminem» (que se refiere a que es y no es el auténtico Slim Shady).

Don Quijote es una paradoja sobre un caballo cascado,

el caballero andante cuyas andanzas desmontan la idea misma del caballero andante, el loco caballeresco cuya locura deja ver la locura aún mayor del ideal caballeresco. En el relato de Borges «La muerte y la brújula», el detective Erik Lönnrot resuelve el enigma de una misteriosa serie de asesinatos y averigua la hora y el lugar de la siguiente muerte, y solo demasiado tarde descubre que él es la víctima prevista y que los demás crímenes se han cometido para llevarlo al lugar del asesinato. Oscar Wilde, que confesó que podía resistirlo todo menos la tentación, encarna las paradojas del hedonismo. Y en la novela de Joseph Heller *Tan bueno como el oro*, el personaje del asesor presidencial Ralph Newsome, que es la personificación de la falta de honradez en la política, habla únicamente con frases oximorónicas cuyo final contradice su comienzo: «Este presidente siempre los apoyará hasta que tenga que hacerlo»; «Queremos avanzar en ello lo más rápido posible, aunque tendremos que ir despacio»; «Este presidente no quiere hombres que digan que sí a todo. Lo que queremos son hombres independientes e íntegros que estén de acuerdo con todas nuestras decisiones una vez que las tomemos».

En mi opinión, la más bella de las paradojas se encuentra hacia el final del «Canto a mí mismo» de Whitman:

> *¿Me estoy contradiciendo?*
> *Muy bien, me contradigo.*
> *(Soy grande, contengo multitudes.)*

La naturaleza humana es contradictoria, y el yo humano es algo amplio y multiforme. Podemos ser, y somos, muchos yos a la vez: podemos ser cariñosos con nuestros hijos pero implacables con nuestros empleados; podemos amar a Dios pero criticar a nuestros congéneres; podemos temer por el medioambiente pero dejar las luces encendidas cuando salimos de casa; podemos ser almas pacíficas y, aun así, movidos por la pasión por un equipo de

fútbol, llegar a extremos agresivos e incluso vandálicos *(hooliganismo)*. Y por mucho que queramos defender la soberanía del yo individual —una idea nacida en el Renacimiento florentino que tal vez sea el mayor regalo que ha hecho Italia a la civilización mundial—, ese yo es soberano y al mismo tiempo está invadido por otros yos. Es autónomo y no lo es. Ninguno de nosotros viene al mundo con las manos vacías. Llevamos con nosotros el bagaje de nuestra herencia, tanto biológica como cultural, y esta nos limita y nos capacita, nos paraliza y nos libera. Podemos creer que somos libres para elegir y moralmente responsables de nuestras decisiones, y está bien que nos concibamos a nosotros mismos de este modo, pero el marco en el que encuadramos estas decisiones, y, en concreto, las decisiones particulares que creemos que tenemos que tomar, no depende solo de nosotros.

Así que somos seres paradójicos, tanto individuales como sociales, tanto de nuestro tiempo como parte de la corriente de la historia. Somos mortales pero, como la Cleopatra de Shakespeare, tenemos dentro de nosotros anhelos inmortales, y la contradicción es nuestra fuerza vital. Estas definiciones tan amplias del yo tienen una gran ventaja para nuestra vida social, ya que cuantos más yos descubramos en nuestro interior, más fácil nos será encontrar un terreno común con otros yos múltiples, que contengan una multitud. Podemos tener diferentes creencias religiosas pero apoyar al mismo equipo. Sin embargo, vivimos en una época en la que se nos insta a definirnos de una forma cada vez más limitada, a embutir nuestra multidimensionalidad dentro de la camisa de fuerza de una identidad unidimensional nacional, étnica, tribal o religiosa. He llegado a pensar que ese podría ser el mal del que provienen todos los demás males de nuestro tiempo. Porque cuando sucumbimos a esta limitación, cuando permitimos que nos simplifiquen y nos conviertan en meros serbios, croatas, musulmanes o hindúes, entonces empieza a resultarnos fácil vernos mutuamente como adversarios, como los Otros de cada uno, y los mismos puntos cardinales

empiezan a divergir, el este y el oeste chocan, y también el norte y el sur.

La literatura nunca ha perdido de vista lo que nuestro mundo combativo pretende hacernos olvidar. La literatura se recrea en la contradicción, y en las novelas y poemas celebramos nuestra complejidad humana, nuestra capacidad para ser, simultáneamente, *sí* y *no*, *esto* y *aquello*, sin sentir la más mínima incomodidad. El equivalente árabe de la fórmula «érase una vez» es *kan ma kan*, que se traduce como «era así, no era así». Esta es la gran paradoja que hay detrás de toda ficción. La ficción es precisamente ese lugar donde las cosas son así y no lo son, donde existen mundos en los que podemos creer a pies juntillas aun sabiendo que no existen, no han existido y nunca existirán. Y en esta época de excesiva simplificación, esta hermosa complicación nunca ha sido más importante.

TERCERA PARTE

LA VERDAD

«Pero ¿estás loco? ¿Estás loco?», le pregunta Falstaff al príncipe Hal en *Enrique IV*, parte I, de Shakespeare. «¿Es que la verdad no es verdad?» La broma radica en que ha estado mintiendo como un poseso y el príncipe está a punto de señalarlo como embustero.

En una época como la actual, en que la propia realidad parece estar siendo atacada en todas partes, muchos líderes poderosos parecen tener en común la noción engañosa de Falstaff sobre la verdad. En los tres países en los que he pasado mi vida —la India, el Reino Unido y Estados Unidos —, las mentiras interesadas se presentan regularmente como hechos, mientras que a la información más fiable se la desacredita tachándola de «noticias falsas». Sin embargo, los defensores de lo real, en un intento de contener el torrente de desinformación que nos inunda, cometen a menudo el error de evocar con nostalgia una edad dorada en la que la verdad era incontestable y universalmente aceptada, arguyendo que lo que necesitamos es volver a aquel feliz consenso.

La verdad es que la verdad siempre ha sido una idea contestada. Cuando estudiaba Historia en Cambridge aprendí que existían los «hechos básicos», es decir, los acontecimientos indiscutibles, como la batalla de Hastings, que tuvo lugar en 1066, y la Declaración de Independencia de Estados Unidos, que se aprobó el 4 de julio de 1776. Pero para que un acontecimiento se convirtiera en un hecho histórico había que atribuirle un significado especial. El cruce del Rubicón por parte de Julio César es un hecho histórico, pero muchas otras personas han cruzado ese río y no han pasado a la historia. Sus acciones no son, en ese sentido, hechos. Además, con el paso del tiempo a menudo

cambia el significado de un hecho. En la época del Imperio británico, la revuelta militar de 1857 se conocía como el *motín indio*, y como un motín es una rebelión contra las autoridades, ese nombre, y por tanto el significado de ese hecho, situaba a los indios «amotinados» en el bando equivocado. Los historiadores indios se refieren hoy a ese suceso como el *levantamiento indio*, lo que lo transforma en un hecho totalmente diferente, con otro significado.

La historia no está escrita en piedra. El pasado se revisa constantemente a la luz de las actitudes del presente.

Pero hay algo de verdad en la idea de que en Occidente, en el siglo XIX, había un consenso bastante amplio acerca de la naturaleza de la realidad. Los grandes novelistas de la época —Flaubert, George Eliot, etcétera— podían dar por sentado que entre sus lectores y ellos existía, en términos generales, un entendimiento sobre la naturaleza de lo real, y la época dorada de la novela realista se construyó sobre esa base. Pero ese consenso partía de una serie de exclusiones. Era prácticamente de clase media y casi totalmente blanco. Los puntos de vista de, por ejemplo, los pueblos colonizados o las minorías raciales —puntos de vista desde los que se veía el mundo muy diferente de la realidad burguesa retratada, por ejemplo, en *La edad de la inocencia*, *Middlemarch* o *Madame Bovary*— fueron en gran medida borrados de la narrativa. Los grandes asuntos públicos también se vieron a menudo marginados. En toda la obra de Jane Austen apenas se mencionan las guerras napoleónicas; en la extensa obra de Charles Dickens solo se hace alusión al Imperio británico de refilón.

En el siglo XX, bajo la presión de los enormes cambios sociales, el consenso decimonónico demostró ser frágil; su visión de la realidad empezó a parecer, podríamos decir, falsa. Algunos de los autores más grandes intentaron describir la realidad cambiante con las técnicas de la novela realista, como es el caso de Thomas Mann en *Los Buddenbrook* o Junichirō Tanizaki en *Las hermanas Makioka*; pero cada vez parecía más problemático, y los escritores,

desde Franz Kafka hasta Ralph Ellison, pasando por Gabriel García Márquez, desde Octavia Butler y su ciencia ficción hasta Margaret Atwood y sus inquietantes distopías, crearon textos más extraños e irreales, contando la verdad a través de una falsedad manifiesta y creando, como por arte de magia, un nuevo tipo de realidad.

Durante gran parte de mi vida como escritor he sostenido que lo más significativo de la realidad actual es la ruptura del viejo consenso sobre la realidad, y que tal vez la mejor manera de explicar el mundo sea en clave de relatos contradictorios y a menudo incompatibles. En Cachemira y en Oriente Próximo, y en la batalla entre progresistas y trumpistas en Estados Unidos, se dan ejemplos de tales contradicciones e incompatibilidades. También he mantenido que las consecuencias de esta nueva actitud contestataria, e incluso polémica, ante lo real tiene implicaciones tan hondas para la literatura que no podemos, o no debemos, fingir que no está ahí. Creo que la influencia de más voces y más variadas en el discurso público ha sido algo positivo, que ha enriquecido nuestra literatura y ha dado mayor complejidad a nuestra comprensión del mundo.

La literatura estadounidense, por ejemplo, cuenta hoy día con voces de todas partes: Junot Díaz, Yiyun Li, Nam Le, Jhumpa Lahiri, Edwidge Danticat, por nombrar solo algunas. Y una nueva generación de escritores afroamericanos de todos los géneros —Tracy K. Smith, TaNehisi Coates, Jesmyn Ward— ofrece su propia realidad multitudinaria y contribuye a que esta sea enormemente influyente.

Y, sin embargo, ahora me encuentro, como todos, ante un verdadero dilema. ¿Cómo podemos sostener, por un lado, que la realidad moderna se ha vuelto necesariamente multidimensional, fracturada y fragmentada, y, por otro, que es una cosa muy concreta, una serie de cosas incontestables que son como son, y que hay que defender de los ataques de, seamos francos, cosas que no son como son, promulgadas por, digamos, la administración Modi en

la India, el equipo del Brexit en el Reino Unido y el presidente número 45 de Estados Unidos? ¿Cómo combatir los peores aspectos de internet, ese universo paralelo en el que coexisten la información importante y la bazofia total, una al lado de la otra, con aparentemente los mismos niveles de autoridad, haciendo más difícil que nunca que la gente las distinga? ¿Cómo resistir el desgaste que comporta la aceptación popular de incluso los «hechos básicos», los hechos científicos, los hechos respaldados por pruebas, ya sea sobre el coronavirus, el cambio climático o las vacunas infantiles? ¿Cómo combatir la demagogia política que pretende lograr lo que los autoritarios siempre han buscado: socavar la fe de la población en las pruebas y decir a sus electores: «Cree solo lo que yo digo, porque yo soy la verdad»? ¿Qué hacemos al respecto? ¿Y cuál podría ser concretamente la función del arte, y la de los escritores y la literatura en particular?

No pretendo tener una respuesta exhaustiva. Sí creo que es necesario que reconozcamos que la idea de la verdad en cualquier sociedad es siempre el fruto de una discusión y que debemos mejorar para ganarla. La democracia no es educada. A menudo es una pelea a gritos en una plaza pública. Tenemos que participar en la discusión si queremos tener alguna posibilidad de vencer (no puedo olvidar que algo menos de la mitad de los votantes registrados en Estados Unidos no acudieron a las urnas en noviembre de 2016, entre ellos muchos de los jóvenes que luego marcharon para protestar con contundencia por los resultados). En cuanto a los escritores, tenemos que reconstruir la fe de nuestros lectores en la argumentación basada en la evidencia y hacer lo que la ficción siempre ha sabido hacer: crear, entre el escritor y el lector, un entendimiento sobre lo que es real. No aspiro a restaurar el consenso estrecho y exclusivo del siglo XIX. Me gusta la visión más amplia y contestataria de la sociedad que encontramos en la literatura moderna. Pero cuando leemos un libro que nos gusta, incluso que nos entusiasma, descubrimos que estamos de acuerdo con su descripción de

la vida humana. Sí, decimos, eso es exactamente lo que somos, eso es exactamente lo que nos hacemos, sí, eso es cierto. Quizá sea ahí donde la literatura puede ser más útil. En estos tiempos de desacuerdo radical, podemos conseguir que la gente se ponga de acuerdo sobre las verdades de la gran constante, que es la naturaleza humana. Empecemos por ahí.

En Alemania, después de la Segunda Guerra Mundial, los escritores de la llamada *Trümmerliteratur*, «literatura de los escombros», sintieron la necesidad de recuperar tanto su lengua, envenenada por el nazismo, como su país, que se hallaba en ruinas. Comprendieron que había que reconstruir la realidad, la verdad, desde los cimientos con un nuevo lenguaje, del mismo modo que había que reconstruir las ciudades bombardeadas. Creo que podemos aprender de su ejemplo. Volvemos a encontrarnos, aunque por motivos diferentes, en medio de los escombros de la verdad. Y nos corresponde a nosotros, los escritores, los pensadores, los periodistas y los filósofos, abordar la tarea de devolverles a nuestros lectores su creencia en la realidad, su fe en la verdad. Y hacerlo con un lenguaje nuevo, a partir de cero.

CORAJE

En estos tiempos confusos, nos resulta más fácil admirar la valentía física que el coraje moral, el coraje de la vida de la mente o el de las figuras públicas. Un bombero corre hacia un edificio en llamas mientras otros salen huyendo y enseguida aplaudimos su valor, como aplaudimos el de los soldados que regresan del frente de batalla, o el de los hombres y mujeres que luchan para sobrellevar enfermedades o lesiones que los invalidan.

Hoy en día nos cuesta más ver en los políticos tanto coraje, con la excepción de Nelson Mandela. Quizá hemos visto demasiado, nos hemos vuelto demasiado cínicos ante las inevitables concesiones del poder. Ya no hay Gandhis ni Lincolns. Quien para uno es un héroe (Hugo Chávez, Fidel Castro) para otro es un villano. Ya no es fácil ponerse de acuerdo sobre lo que es ser bueno, honrado o valiente. Cuando los dirigentes políticos dan un paso audaz —como lo dio el entonces presidente de Francia, Nicolas Sarkozy, al intervenir militarmente en Libia para apoyar el levantamiento contra Gadafi—, son tantos los que lo cuestionan como los que lo aprueban. El coraje político, hoy en día, es casi siempre ambiguo.

Aún más extraño, nos hemos vuelto suspicaces con los que se posicionan en contra de los abusos de poder o del dogma.

No siempre ha sido así. Los escritores e intelectuales que se opusieron al comunismo —Aleksandr Solzhenitsyn, Andréi Sájarov, Anna Ajmátova, Nadezhda Mandelshtam y compañía— gozaron de gran consideración. La literatura *samizdat*, difundida por redes clandestinas poco seguras, fue reconocida por decir la verdad y poner en evidencia las mentiras oficiales del Estado soviético. (Es cierto que

Solzhenitsyn, en su exilio en Estados Unidos, resultó ser un tipo estrafalario, pero eso no disminuyó nuestra admiración por *Archipiélago Gulag*.) El poeta Ósip Mandelshtam fue muy admirado por su «Epigrama contra Stalin» de 1933, en el que describía al temible líder en términos atrevidos, convirtiendo su bigote en «las enormes y burlonas cucarachas de su labio superior», y añadiendo: «Toda ejecución es para él un festejo». Fue un poema valiente, que llevó a su detención y posterior muerte en un campo de trabajo soviético.

Ya en 1989, la imagen de un hombre con dos bolsas de la compra desafiando a los tanques de la plaza de Tian'anmen se convirtió, casi de inmediato, en un símbolo mundial de coraje.

Luego parece que las cosas cambiaron. Al «hombre de los tanques» prácticamente se lo ha olvidado en China, mientras que los manifestantes a favor de la democracia, incluidos los que murieron en la masacre del 4 de junio, han pasado a ser descritos por parte de las autoridades chinas como contrarrevolucionarios. El poder de esta nueva descripción puede eclipsar el heroísmo incluso de personas como los mártires de Tian'anmen, y la batalla de las descripciones continúa, oscureciendo o al menos confundiendo nuestra comprensión de cómo se debe juzgar a las personas «valientes». Así es como las autoridades chinas tratan a sus detractores más conocidos, como Ai Weiwei y Liu Xiaobo.

El uso de los cargos de «subversión» contra Liu Xiaobo y el de los delitos fiscales atribuidos a Ai Weiwei son intentos deliberados de ocultar a la gente su coraje y de presentarlos, en cambio, como criminales.

El problema no es exclusivo de China ni mucho menos. La influencia de la Iglesia ortodoxa es tal en Rusia que a las integrantes del colectivo Pussy Riot encarceladas las tienen como alborotadoras inmorales por haber realizado su famosa protesta en una propiedad eclesiástica. El mensaje que intentaban transmitir —que los dirigentes de la Iglesia ortodoxa están demasiado cerca de Putin para sentirse

cómodos— ha sido pasado por alto por sus numerosos detractores, y su acto no se considera valiente, sino impropio.

En 2006, el escritor italiano Roberto Saviano publicó *Gomorra*, un minucioso informe sobre el funcionamiento de la Camorra, como se conoce a la mafia napolitana. Desde entonces ha vivido amenazado de muerte, pero ha continuado escribiendo, a pesar de las terribles privaciones y riesgos de su día a día. Se lo ha elogiado mucho por ello, pero, como él mismo señala, los intentos por parte de algunos sectores del poder italiano para desacreditarlo son continuos. Silvio Berlusconi lo denunció cuando todavía era primer ministro, y muchos otros ministros y comentaristas lo han acusado de antipatriota. Ni siquiera Saviano es inmune al nuevo antiheroísmo. Un político de derechas, el exministro del Interior Matteo Salvini, lo ha atacado repetidamente.

En 2011 en Pakistán, el exgobernador del Punjab, Salman Taseer, que había defendido a una mujer cristiana, Asia Bibi, condenada a muerte injustamente por la draconiana ley sobre la blasfemia de ese país, fue asesinado por uno de sus propios guardias de seguridad, que le disparó veintisiete veces. Cuando el guardia, Mumtaz Qadri, compareció después del asesinato ante el tribunal, le llovieron los elogios y los pétalos de rosa. Al difunto Taseer lo criticaron en la misma medida y la opinión pública se volvió contra él. Su coraje quedó eclipsado por las pasiones religiosas. La horrible ley sobre la blasfemia resultó ser más importante para muchos pakistaníes que una postura de principios en favor de la justicia. Se calificó de héroe al asesino.

En febrero de 2012, un poeta y periodista saudí llamado Hamza Kashgari publicó tres tuits sobre el profeta Mahoma:

> En tu cumpleaños, diré que he amado al rebelde que hay en ti, que siempre has sido una fuente de inspiración para mí, y que no me gustan los halos de divinidad que te rodean. No rezaré por ti.

> En tu cumpleaños, te encontraré allá donde vaya. Te diré que he amado algunos aspectos de ti, he odiado otros y no he logrado entender muchos más.
>
> En tu cumpleaños, no me inclinaré ante ti. No te besaré la mano. Más bien, la estrecharé como a un igual, y te sonreiré como tú me sonríes a mí. Te hablaré como a un amigo, nada más.

Después afirmó que estaba «exigiendo su derecho» a la libertad de expresión y de pensamiento. (También criticó la condición de las mujeres en Arabia Saudí y apoyó la Primavera Árabe.) Recibió poco apoyo público y fue condenado como apóstata, y hubo muchos llamamientos pidiendo su ejecución. Salió finalmente de la cárcel el 29 de octubre de 2013.

Los escritores e intelectuales de la Ilustración francesa también desafiaron la ortodoxia religiosa de su tiempo y crearon así el concepto moderno de librepensamiento. Vemos a Voltaire, Diderot, Rousseau y los demás como héroes intelectuales. Lamentablemente, muy pocas personas del mundo musulmán dirían lo mismo de Hamza Kashgari.

Esta nueva idea —que los que tienen la culpa de perturbar a la gente son los escritores, los académicos y los artistas que se oponen a la ortodoxia o al fanatismo— se está extendiendo rápidamente, incluso en países como la India, que antes se enorgullecían de sus libertades. En los últimos años, el gran pintor indio M. F. Husain se vio obligado a abandonar su país y murió en el exilio por pintar a la diosa hindú Sarasvati desnuda (cuando el examen más somero de las antiguas esculturas hindúes de Sarasvati revela que, aunque a menudo va adornada con joyas y ornamentos, está igual de desnuda). La célebre novela de Rohinton Mistry *Un viaje muy largo* fue retirada del programa de estudios de la Universidad de Bombay porque los extremistas locales se opusieron a su contenido. Al académico Ashis Nandy lo atacaron en el festival literario de Jaipur por expresar opiniones poco ortodoxas sobre la corrupción de las castas inferiores. La película

Vishwaroopam de Kamal Haasan fue censurada debido a las objeciones de los musulmanes. Y en todos estos casos, la opinión oficial —con la que coincidieron muchos comentaristas y el grueso de la opinión pública— fue, esencialmente, que los artistas y académicos se habían buscado los problemas.

Estados Unidos no es inmune a esa tendencia. Los jóvenes activistas del movimiento Occupy han sido muy difamados (aunque, después de su eficaz labor de ayuda tras el huracán Sandy, las críticas se han silenciado un poco). Los intelectuales que van a contracorriente, como Noam Chomsky y el difunto Edward Said, han sido tachados a menudo de extremistas locos, de «antiamericanos» y, en el caso de Said, incluso, y absurdamente, de apologista del «terrorismo» palestino. (Por muy en desacuerdo que uno esté con las críticas de Chomsky, hay que reconocer que se necesita valor para levantarse y gritarlas en la cara del Gobierno estadounidense. Se puede no ser propalestino y aun así ser capaz de ver que Said se opuso a Arafat con tanta elocuencia como criticó a Estados Unidos.)

Son tiempos difíciles para los que creemos en el derecho de los artistas, los intelectuales y los ciudadanos de a pie a traspasar los límites y arriesgarse y, a veces, cambiar así la forma de ver el mundo. No queda otra que seguir recalcando la importancia de este tipo de coraje e intentar asegurarse de que estos individuos oprimidos —Ai Weiwei, Pussy Riot, Roberto Saviano, Hamza Kashgari y muchos más— sean vistos como lo que son: hombres y mujeres a la vanguardia de la libertad. ¿Cómo hacerlo? Firmen las peticiones contra el trato que reciben; únanse a las protestas. Háganse oír. Cada pequeño grano de arena cuenta. En palabras del antiguo filósofo chino Lao-Tsé, «todo viaje, por largo que sea, empieza por un solo paso».

NOTA. Desde que se escribió este artículo, Liu Xiaobo ha muerto de cáncer de hígado. Le concedieron la libertad

condicional por motivos de salud en 2017, justo diecisiete días antes de morir.

TEXTOS PARA EL PEN CLUB

1. La pluma y la espada: Congreso del PEN International 1986

En enero de 1986 llegué a Nueva York para asistir a una reunión de escritores que se ha convertido en una leyenda literaria. El 48 Congreso del PEN International, la organización mundial de escritores para la difusión de la palabra y la defensa de sus servidores, fue todo un espectáculo. Norman Mailer, que era entonces el presidente del PEN de Estados Unidos, se valió de todo su poder de persuasión y encanto para recaudar los fondos que llevaron a Manhattan a más de cincuenta de los escritores más destacados del mundo con el fin de debatir, con casi un centenar de los mejores de Estados Unidos, sobre el elevado tema de «La imaginación del escritor y la imaginación del Estado» y cenar en Gracie Mansion y en el templo de Dendur del Museo Metropolitano.

Como uno de los participantes más jóvenes, me quedé más que un poco deslumbrado. Brodsky, Grass, Oz, Soyinka, Vargas Llosa, Bellow, Carver, Doctorow, Morrison, Said, Ozick, Paley, Styron, Updike, Vonnegut y el propio Mailer eran algunos de los grandes nombres que iban a leer fragmentos de sus obras y a debatir en los hoteles Essex House y Saint Moritz de Central Park South. Una tarde, el fotógrafo Tom Victor me pidió que me sentara en uno de los carruajes del parque para una foto, y cuando subí, me encontré con Susan Sontag y Czesław Miłosz. No suelo quedarme sin habla, pero no recuerdo haber dicho gran cosa durante todo el paseo.

El ambiente del congreso fue electrizante desde el primer momento. Para disgusto de muchos miembros del

PEN, Mailer había invitado al secretario de Estado George Shultz a hablar en la ceremonia de inauguración, en la Biblioteca Pública de Nueva York. Esto provocó gritos de protesta por parte de los escritores sudafricanos Nadine Gordimer, J. M. Coetzee y Sipho Sepamla, que acusaban a Shultz de apoyar el *apartheid*. Otros escritores, como E. L. Doctorow, Grace Paley, Elizabeth Hardwick, John Irving y muchos más, también desaprobaron la presencia del secretario de Estado, denunciando el hecho de que los escritores se estaban convirtiendo en «un foro para la administración Reagan», como señaló Doctorow.

En los días siguientes hubo más disputas. Cynthia Ozick hizo circular una petición que atacaba a Bruno Kreisky, el excanciller judío de Austria y miembro participante del congreso, por haberse reunido con Arafat y Gadafi. Los defensores de Kreisky señalaron que, durante su mandato, Austria había acogido a más refugiados judíos rusos que ningún otro país. Cuando, durante una mesa redonda, Ozick se levantó para denunciar a Kreisky, este manejó la situación con tanta elegancia que el conflicto pasó.

Muchas de las mujeres que asistieron al congreso quisieron saber, con toda razón, por qué estaban tan poco representadas en las mesas redondas. Sontag y Gordimer, que participaban en ellas, no se sumaron a la revuelta. Fue Susan quien salió con que «la literatura no es un empresario que ofrece igualdad de oportunidades». Este comentario no mejoró los ánimos de las que protestaban. Sospecho que tampoco ayudó mi propia intervención. Señalé que, si bien había varias mujeres en las distintas mesas redondas, yo era el único representante del subcontinente indio, es decir, de una quinta parte de la raza humana. (En 1986, la población mundial era de aproximadamente cinco mil millones de personas, y solo la India contaba con ochocientos millones. Si se añaden Pakistán y Bangladesh, este escritor solitario representaba a mil millones de personas.)

Habla, memoria: Recuerdo a Updike leyendo, ante un público bastante perplejo de escritores de todo el mundo, su

oda a los pequeños buzones azules del servicio postal estadounidense, esos símbolos cotidianos del libre intercambio de ideas. Recuerdo haber conocido a Donald Barthelme y que me encantara su obra, aunque él estaba tan borracho que tuve la sensación de no haberlo conocido realmente. (Cuando se lo comenté a un amigo escritor estadounidense, me dijo: «No, sí que lo conociste». Así era él.) Recuerdo a Rosario Murillo, la poetisa y *compañera* del presidente sandinista de Nicaragua, Daniel Ortega, de pie junto al templo de Dendur, rodeada de una falange de sandinistas increíblemente apuestos y de aspecto peligroso. Me invitó a ir a ver por mí mismo la guerra de la Contra, y ese mismo año realicé el viaje que después se convertiría en mi libro *La sonrisa del jaguar*. Hasta que llegué a Managua no supe que, entonces como ahora, Rosario Murillo era probablemente la mujer más odiada de Nicaragua.

Y recuerdo haberme visto arrastrado a un encuentro entre los pesos pesados Saul Bellow y Günter Grass. Después de que Bellow pronunciara un discurso con su conocido *riff* sobre cómo el éxito del materialismo en Estados Unidos había menoscabado la vida espiritual de los estadounidenses, Grass se levantó para señalar que mucha gente caía rutinariamente por los agujeros del sueño americano y se ofreció a demostrarle a Bellow que en Estados Unidos había pobreza de verdad en, por ejemplo, el sur del Bronx. Bellow, irritado por el hecho de que un escritor alemán le hablara de la pobreza estadounidense, replicó con dureza y, cuando Grass volvió a su asiento, que estaba junto al mío, temblaba de rabia.

—Di algo —me ordenó.

—¿Quién? ¿Yo?

—Sí. Di algo.

Así que me puse de pie, me acerqué al micrófono y le pregunté a Bellow por qué creía que tantos escritores estadounidenses habían evitado —creo que en realidad dije «renunciado», que suena más provocativo— la tarea de abordar el tema del enorme poder que tiene Estados Unidos en el mundo. Bellow se puso nervioso.

—Nosotros no tenemos tareas, sino inspiraciones —respondió majestuosamente.

Por muy entretenidos que sean estos recuerdos, el congreso tuvo una trascendencia mayor. En aquellos últimos años de la guerra fría era importante para todos nosotros oír a escritores de Europa del Este —como Danilo Kiš y Czesław Miłosz, György Konrád y Ryszard Kapuściński — exponer su visión frente al régimen soviético carente de visión. Allí estaban Omar Cabezas, entonces viceministro de Interior de Nicaragua, que acababa de publicar sus memorias como guerrillero sandinista, y Mahmud Darwish, el poeta palestino, para dar voz a puntos de vista que no se oían muy a menudo en las tribunas estadounidenses, y escritores estadounidenses como Robert Stone y Kurt Vonnegut aportaron sus propias críticas al poder estadounidense, mientras que los Bellows y los Updikes examinaban el interior del alma estadounidense. Nadine Gordimer declaró: «El Estado no tiene imaginación porque la ve como algo que puede ponerse al servicio de alguien». Y Toni Morrison habló sobre la alienación y el Estado: «Si hubiera vivido la vida que el Estado había previsto para mí desde el principio…, habría vivido y muerto en la cocina de otro, en las tierras de otro, y nunca habría escrito una palabra. Eso es lo que el Estado planeó para mí como persona negra y como mujer». Así que al final es la gravedad, y no la frivolidad, de un acontecimiento lo que se empeña en ocupar un lugar de honor en la memoria.

En 1986 todavía parecía natural que los escritores pretendieran erigirse, en palabras de Shelley, como «los legisladores no reconocidos del mundo»; que creyeran en el arte literario como el contrapeso adecuado al poder y que vieran la literatura como una fuerza elevada, transnacional y transcultural. En nuestra cultura actual, idiotizada, homogeneizada y atemorizada, bajo el poder de dirigentes que parecen verse a sí mismos como los ungidos de Dios y ver el poder como su derecho divino, es más difícil hacer tales afirmaciones exaltadas para los simples artífices de las palabras. Más difícil, pero no menos necesario.

En muchas partes del mundo —por ejemplo, en China, Irán y una buena extensión de África— se sigue considerando peligrosa la imaginación cuando es libre. En el centro de la labor del PEN Club está nuestro esfuerzo por defender a los escritores que son atacados por intereses poderosos que los amenazan porque los temen. Hay que amplificar esas voces —árabes, afganas, latinoamericanas o rusas— para que puedan oírse alto y claro, al igual que se oyeron en su día las de los disidentes soviéticos. Y, sin embargo, en Estados Unidos, a diferencia de en Europa, de toda la ficción y la poesía que se publica cada año, solo se traduce de otros idiomas un porcentaje lamentablemente bajo. Quizá nunca ha sido tan importante como hoy que en Estados Unidos se oigan las voces del mundo, nunca ha sido tan importante que se conozcan, se reflexionen y se discutan las ideas y los sueños del mundo, y que se fomente un diálogo a nivel global. La impresión que uno tiene, sin embargo, es de que se cierran puertas, se levantan barreras, y ese diálogo está siendo reprimido precisamente cuando deberíamos hacer todo lo posible por ampliarlo. La guerra fría ha terminado, pero ha empezado una guerra más extraña. La alienación tal vez nunca haya estado tan extendida; razón de más para que nos reunamos y veamos qué puentes pueden tenderse.

Al dar la bienvenida a los delegados de 1986 en Nueva York, Norman Mailer escribió: «Si es una de las grandes ciudades de nuestra civilización, se encuentra, como la misma civilización, amenazada por arriba, por abajo y por los flancos». Es un saludo que podría haberse escrito ayer. Contra el peligro, los escritores no ofrecemos defensas obsoletas, pero quizá podemos proponer, a esta ciudad maltrecha y agitada, nuevos pensamientos, nuevos ángulos de visión y momentos de clarividencia. Nueva York, la ciudad más grande del mundo, no merece menos.

2. El nacimiento del festival PEN World Voices

El PEN de Estados Unidos me brindó un apoyo inestimable cuando más lo necesitaba, después de los ataques a *Los versos satánicos*, a su autor y a sus editores, traductores y libreros. En las últimas dos décadas, desde que vine a vivir a Nueva York, he estado profundamente involucrado con la asociación y he intentado devolver ese apoyo como he podido, trabajando en defensa de la libertad de expresión y de otros escritores, tal como otros lo hicieron por mí hace más de treinta años. Y cuando en 2004 fui nombrado presidente del PEN de Estados Unidos, el recuerdo que yo guardaba de la conferencia de Mailer en 1986 fue una de las inspiraciones que nos llevaron a crear el festival internacional de literatura PEN World Voices.

Tras los atentados del 11-S, y durante lo que parecía la presidencia conjunta de George W. Bush y Dick Cheney, se había creado una brecha entre Estados Unidos y el resto del mundo, incluso entre Estados Unidos y sus aliados naturales en Occidente. A veces parecía como si el mundo hubiera dejado de ser capaz de oír cantar a Estados Unidos, y como si Estados Unidos también se hubiera vuelto sordo a lo que el resto del mundo decía y pensaba. En el PEN creíamos que eso probablemente era malo para Estados Unidos, pero también para el resto del mundo, y decidimos hacer todo lo posible, al menos a nivel de discurso literario e intelectual, para reiniciar esa conversación interrumpida.

El resultado fue el Festival PEN World Voices, cuyo propósito no era más que permitir que las mejores voces de la literatura mundial pasaran unos días cada año en la ciudad de Nueva York, dialogando y debatiendo entre sí y con las mejores voces estadounidenses.

El entonces director general del PEN de Estados Unidos, Mike Roberts, y yo recorrimos juntos Nueva York, poco menos que con la gorra en la mano, para recaudar dinero para el festival, porque desde el principio acordamos que debía ser una actividad adicional del PEN —no queríamos vernos obligados a recortar su labor normal— y eso significaba que había que reunir fondos extras. Mike y yo formábamos un gran dúo. Yo me encargaba del número

de canto y baile con los brazos en alto y Mike atendía los detalles, y pareció funcionar bastante bien. Y muchas otras personas ayudaron a hacer despegar el festival. Recuerdo, en particular, que Diane von Fürstenberg fue una gran aliada, presentándonos a futuros donantes y organizando un gran evento para ponernos en marcha. El personal del PEN ofreció generosamente su tiempo libre. Y, poco a poco, el sueño imposible se hizo realidad.

Hubo un gran cambio con respecto al congreso de Mailer. En esta ocasión todos los eventos de nuestro festival estarían abiertos al público, y no restringidos a los miembros del PEN como habían estado hasta entonces. Abriríamos las puertas e invitaríamos a todo el mundo a entrar.

Siempre pensé que estábamos haciendo algo a lo Kevin Costner al crear World Voices. Era el *Campo de sueños* del PEN, y nuestro lema también era «Si lo construyes, vendrán». En realidad, no estábamos nada seguros de que fuera a venir alguien. El calendario cultural de la ciudad de Nueva York estaba repleto y no era fácil hacer sitio para otro evento más. Sin embargo, lo construimos y vinieron, y han seguido viniendo, y debemos agradecerle a nuestro público ese apoyo, sin el cual nuestra labor carecería de sentido.

Todos los que formamos y hemos formado parte del PEN de Estados Unidos debemos sentirnos orgullosos de haber creado un escenario en el que el trabajo crucial y los valores fundamentales del PEN han podido llegar e inspirar a una nueva generación de neoyorquinos.

Piensen en ello como el regalo de un neoyorquino a su nueva ciudad. También la ciudad de Nueva York es un campo de sueños, y esperamos que, dentro de ella, florezcan los sueños de la literatura y continúe la conversación tan necesaria entre Estados Unidos y el mundo.

3. La conferencia de Arthur Miller en el PEN

Estoy aquí, supongo, para hablar de la censura, aunque en realidad ningún escritor quiere hablar de la censura. A los escritores nos gusta hablar de creación, y la censura es anticreación, energía negativa, decreación, el nacimiento del no ser o, para usar la descripción de Tom Stoppard de la muerte, «la ausencia de presencia». La censura es lo que impide que hagamos lo que queremos hacer, y lo que los escritores queremos es hablar de lo que hacemos y no de lo que nos impide hacerlo. A los escritores nos gusta hablar de lo que nos pagan y cotillear sobre lo que les pagan a otros escritores, y nos gusta quejarnos de los críticos y los editores, y refunfuñar sobre los políticos. A veces queremos hablar de lo que amamos, de nuestros escritores favoritos, de las historias e incluso de las frases que han significado algo para nosotros, y, finalmente, queremos hablar de nuestras propias ideas y nuestras propias historias, de nuestras cosas. El humorista británico Paul Jennings, en su brillante ensayo sobre el «resistencialismo», una parodia del existencialismo, sostenía que el mundo se divide en dos categorías, «Algo» y «Nada», y que entre ambas se libra una guerra interminable. Si la escritura es Algo, entonces la censura es Nada, y, como le dijo el rey Lear a Cordelia, «De nada, no vendrá nada. Habla de nuevo», o, como el señor Jennings habría corregido a Shakespeare, «De nada, no vendrá nada. Piensa de nuevo».

Pensemos, si les parece, en el aire. Está aquí, alrededor nuestro, abundante, libremente disponible y totalmente respirable. Sí, lo sé, no es un aire muy limpio ni muy puro que digamos, pero sí abundante, hay más que suficiente para todos. Cuando el aire que se puede respirar está disponible tan libremente y en tales cantidades, no viene a cuento exigir que se proporcione libremente y en cantidades suficientes para satisfacer las necesidades de todos. Lo que se obtiene con facilidad puede darse por hecho e ignorarse. No hay necesidad de armar alboroto por ello. Tomemos el aire que está disponible y es totalmente

respirable y sigamos adelante con nuestro día. El aire no es un problema. No es algo de lo que se tenga que hablar.

Imaginemos ahora que en algún lugar de ahí arriba hay un gigantesco sistema de grifos y que de ellos sale el aire que respiramos, aire caliente, frío y tibio gracias a alguna unidad mezcladora celestial. E imaginemos que, un buen día, una entidad de ahí arriba, que no conocemos, o tal vez que incluso conocemos, empieza a cerrar los grifos uno tras otro, de modo que poco a poco empezamos a notar que el aire disponible, todavía respirable y libre, se va enrareciendo. Llega un momento en que nos damos cuenta de que respiramos con más dificultad, tal vez hasta jadeando. Para entonces, muchos de nosotros habríamos empezado a protestar y a condenar la reducción del suministro de aire, y a reclamar en voz alta el derecho a un aire libremente disponible y ampliamente respirable. La escasez crea demanda.

La libertad es el aire que respiramos, y vivimos en una parte del mundo en la que, por muy imperfecto que sea el suministro, está libremente disponible, al menos para los que no somos jóvenes negros con capucha en Miami, y es totalmente respirable, a menos, por supuesto, que seamos mujeres en un estado republicano e intentemos tomar una decisión libre sobre nuestro propio cuerpo. Imperfectamente libre, imperfectamente respirable, pero cuando es respirable y libre no necesitamos componer una canción y un baile sobre ello. Lo damos por hecho y seguimos adelante con nuestro día. Y por la noche, cuando nos vamos a dormir, damos por hecho que seremos libres mañana, porque hoy lo hemos sido.

El acto creativo requiere no solo libertad, sino también la presunción de libertad. Si a los creadores les preocupa si seguirán siendo libres mañana, entonces no serán libres hoy. Si temen las consecuencias de los temas que eligen o del tratamiento que les dan, entonces sus elecciones no estarán determinadas por el talento, sino por el miedo. Si no confiamos en nuestra libertad, entonces no somos libres. El suministro de aire se corta y no podemos respirar.

Peor aún, cuando la censura se inmiscuye en el arte, se convierte en el tema; pasa a ser «arte censurado», y así es como el mundo lo ve y lo entiende. El censor califica la obra de inmoral, blasfema, pornográfica o controvertida, y esas palabras cuelgan para siempre de ella como albatros alrededor del cuello de esos marineros malditos. El ataque a la obra hace algo más que definirla; en cierto sentido el ataque se convierte, para el público en general, en la obra. Por cada lector de *El amante de lady Chatterley* o *Trópico de Capricornio*, por cada espectador de *El último tango en París* o *La naranja mecánica*, habrá diez, cien, mil personas que «saben» que esas obras son excesivamente obscenas o excesivamente violentas, o ambas cosas.

La presunción de culpabilidad sustituye a la de inocencia. ¿Por qué ese artista musulmán indio tuvo que pintar a esa diosa hindú desnuda? ¿No podía haber respetado su pudor? ¿Por qué ese escritor ruso dispuso que su protagonista se enamorara de una lolita? ¿No podría haber elegido una de una edad legalmente aceptable? ¿Por qué ese dramaturgo británico tuvo que situar un ataque sexual en un templo sij, un *gurdwara*? ¿No podría haber ocurrido lejos de un lugar sagrado? ¿Por qué los artistas son tan pesados? ¿No pueden ofrecernos simplemente belleza, moralidad y una buena historia? ¿Por qué creen los artistas que debemos estar de su lado cuando se comportan así?

Y todos gritaron a una voz: «¡Siéntate, siéntate, estás sacudiendo el barco!».*

La mentira del censor, cuando más eficaz es, consigue sustituir la verdad del artista. Se piensa que lo censurado ha merecido la censura. El zarandeo del barco es deplorable. La victoria final del censor llega cuando la gente deja de ser capaz de imaginar una sociedad que no censura.

Las grandes obras prohibidas a veces desafían las directrices del censor y se imponen al mundo. *Ulises*, *Lolita*, *Las mil y una noches*. Otras veces son los grandes y valientes artistas los que desafían a los censores para crear una literatura maravillosa en la clandestinidad, como fue el caso de la literatura *samizdat* de la Unión Soviética, o bien para

hacer películas sutiles que esquivan las afiladas tijeras del censor, como es el caso de muchas de las películas iraníes contemporáneas y bastantes de las chinas. Incluso hay personas que sostendrán que la censura es buena para los artistas porque desafía su imaginación. Eso es como decir que si se le cortan los brazos a una persona, se puede celebrar que aprenda a escribir con un bolígrafo entre los dientes. La censura no es buena para el arte y es aún peor para los propios artistas. El poeta Ovidio fue desterrado al mar Negro por un César Augusto descontento y pasó el resto de su vida en un pequeño agujero llamado Tomis. Pero su poesía sobrevivió al Imperio romano. El poeta Mandelshtam murió en uno de los campos de trabajo de Stalin, pero sus poemas han sobrevivido a la Unión Soviética. El poeta Lorca fue asesinado en España por esbirros del Generalísimo Franco, pero su poesía sobrevivió a la Falange fascista. Así que tal vez podemos sostener que el arte es más fuerte que el censor, y tal vez lo sea a menudo.

Aun así, los autores son vulnerables.

Nuestra tarea aquí en el PEN es defender y, si es posible, proteger al autor y a su obra, al escritor en prisión así como a sus palabras encarceladas o prohibidas. Hay muchos países en el mundo en los que un encuentro como World Voices, donde un centenar de escritores hablan de todas las formas posibles sobre todo tipo de temas, simplemente no podría celebrarse. El aire aquí no es puro, pero se puede respirar.

Esto no es motivo de complacencia. No hace mucho el PEN inglés protestó porque la Feria del Libro de Londres solo había invitado a un grupo de escritores chinos «oficiales», aprobados por el Estado, mientras que las voces de al menos treinta escritores encarcelados por el régimen, entre ellos el premio Nobel Liu Xiaobo y el miembro del PEN Zhu Yufu, permanecían calladas e ignoradas. Todos los años, en Estados Unidos, un grupo de fanáticos religiosos intenta prohibir a escritores tan dispares como Kurt Vonnegut y J. K. Rowling —una clara defensora de la

brujería y la magia negra—, por no hablar del pobre Charles Darwin, temeroso de Dios, contra el que siguen manifestándose los defensores del diseño inteligente. En una ocasión escribí, y todavía lo creo, que los ataques a la teoría de la evolución que se dan en algunas partes de Estados Unidos contribuyen a refutarla, demostrando que la selección natural no siempre funciona, o al menos no en la zona de Kansas, y que los seres humanos también somos capaces de evolucionar hacia atrás, de vuelta al eslabón perdido.

Y lo que es más grave, cada vez se acepta más la reacción de «no sacudir el barco» contra los artistas que lo hacen, y cada vez es mayor el consenso sobre que la censura puede estar justificada cuando ciertos grupos de interés, de género o de fe declaran que se sienten ofendidos por una obra. Pero el gran arte, o, digamos más modestamente, el arte original, nunca se crea en un terreno medio seguro, sino en los bordes. La originalidad es peligrosa. Hace que se cuestione, que se desmonten las suposiciones, que se rompan los códigos morales, que se pierda el respeto a las vacas sagradas y a otras criaturas similares. Puede ser chocante, desagradable o, para usar el término general que tanto gusta a la prensa sensacionalista, polémica. Y si creemos en la libertad, si queremos que el aire que respiramos siga siendo abundante y respirable, entonces no solo debemos defender sino celebrar el derecho del arte a existir. El arte no es entretenimiento. Es, en su máxima expresión, una revolución.

4. Noche de inauguración del PEN World Voices 2014

En estos momentos se están celebrando elecciones generales en la India. Debido al enorme tamaño del país, la población tarda seis semanas en votar. Las elecciones son en gran medida justas y libres, la votación es pacífica, sin apenas incidentes, y los resultados serán un reflejo fidedigno de la voluntad del electorado gigantesco. Sobre

este proceso electoral descansa la pretensión de la India de ser la mayor democracia del mundo, una pretensión orgullosa, ya que un país pobre lo tiene más difícil para ser libre, y los largos años de incertidumbres civiles y frecuentes faltas de libertad de los ciudadanos de todos los vecinos al norte, este, oeste y sur hacen que su jactancia suene aún más orgullosa. Todos estaremos de acuerdo en que eso es bueno.

Pero una sociedad democrática no es solo aquella en la que se celebra una votación de este tipo cada cuatro o cinco años. La democracia es más que simple mayoritarismo. La democracia es libertad. En una sociedad verdaderamente libre, todos los ciudadanos debemos sentirnos libres en todo momento, tanto si acabamos en el bando ganador de unas elecciones como en el perdedor: libres de expresarnos como queramos, libres de rendir o no culto como nos plazca, libres de peligro y de miedo. Si la libertad de expresión se ve atacada, si la libertad religiosa está amenazada y si partes considerables de la sociedad viven temiendo por su integridad física, no puede decirse que esa sociedad sea una verdadera democracia. En la India contemporánea, todos estos problemas existen y están empeorando.

El ataque a las libertades literarias, académicas y artísticas ha ido cobrando fuerza. El clásico ensayo de A. K. Ramanujan «Trescientos *Ramayanas*», durante décadas el texto fundacional de los estudios sobre el *Ramayana* en la Universidad de Delhi, fue atacado por los extremistas hindúes, y, en respuesta, las autoridades cedieron cobardemente y lo suprimieron del programa de estudios. No solo se atacó y prohibió la biografía escrita por James Laine del rey guerrero maratí Shivaji, un icono del partido Shiv Sena, sino que se saqueó la gran biblioteca de textos antiguos de Pune, donde Laine había llevado a cabo su investigación, y muchos manuscritos antiguos quedaron destruidos. Y en tiempos más recientes, el mismo hindú fanático que atacó el ensayo de Ramanujan presentó una demanda contra la importante obra académica *The Hindus*, de Wendy Doniger, a quien acusó, de forma ridícula y

gramaticalmente incorrecta, de ser «una mujer hambrienta de sexo», y en lugar de que se rieran de él en los tribunales consiguió asustar a la poderosa Penguin Books para que retirara la obra. Y un artista gay, Balbir Krishan, fue amenazado y luego agredido físicamente en la capital de la India, Nueva Delhi, por «propagar la homosexualidad».

Los episodios de este tipo se multiplican cada mes, cada semana, cada día, y las autoridades incumplen tristemente su deber de proteger el derecho de libertad de expresión. De hecho, tanto los políticos como los agentes de policía han acusado reiteradamente a las víctimas de ser los alborotadores. El clima de miedo que se ha creado en consecuencia es tal que, como demuestran algunos de los ejemplos que he dado, el trabajo de los vándalos y de los censores a menudo se beneficia del colapso de los que deberían ser los defensores de la libertad de expresión. Penguin Books, cuya fusión con Random House ha dado lugar a la editorial más grande y poderosa del mundo, y que en 1988 estuvo dispuesta a defender mi obra, esta vez se ha rendido a las críticas de Doniger sin apenas luchar.

Esta situación, ya lamentable, parece que se agravará mucho más si, como todo apunta, los resultados de las elecciones llevan al poder al partido nacionalista hindú BJP, y la figura tan controvertida de Narendra Modi, acusado* de ser responsable de un pogromo antimusulmán en 2002 en el estado de Guyarat, del que es gobernador, el más duro de la línea dura, se convierte en el próximo primer ministro de la India. (Desde 2002 están prohibidas en Guyarat las películas que tratan de los ataques.) Las amenazas a la libertad de expresión ya han empezado a traspasar las fronteras de Guyarat. Siddharth Varadarajan, director del distinguido diario en lengua inglesa *The Hindu*, se vio obligado a dimitir porque los propietarios consideraron que no era lo bastante pro-Modi. Poco después, el conserje del edificio donde vivía recibió una paliza en una calle de Delhi a manos de unos matones que le advirtieron: «Dile a tu jefe que tenga cuidado con lo que dice por la televisión». Sagarika Ghose, una de las

principales presentadoras de la filial india de la CNN, la IBN, recibió instrucciones de sus superiores de dejar de publicar tuits críticos con el señor Modi. En respuesta, tuiteó lo que muchos periodistas están pensando: «Hay un mal ahí fuera, un mal que está aniquilando toda la libertad de expresión y silenciando a los periodistas independientes: ¡periodistas, uníos!».

Las amenazas tampoco se limitan a la libertad de expresión. El director de la campaña de Modi, Amit Shah, pronunció a principios de abril un discurso en la ciudad septentrional de Muzaffarnagar, escenario de enfrentamientos sectarios el año pasado. Describió las elecciones como una oportunidad para «vengarse» de las minorías musulmanas. Giriraj Singh, un alto dirigente del BJP, uno de los aduladores más veteranos de Modi, declaró en un mitin electoral en el estado norteño de Bihar que quienes se opongan a Modi no tendrán cabida en la India. «¡Solo encontrarán un lugar en Pakistán!», gritó. Otro extremista hindú, Praveen Togadia, instó a sus seguidores a impedir que los musulmanes compraran propiedades en los barrios de mayoría hindú de Guyarat. No hay nada que hacer.

Hace un par de semanas, el escultor Anish Kapoor y yo, junto con otros autores, académicos e intelectuales indios, firmamos una carta abierta en la que expresábamos nuestra preocupación por la llegada al poder del señor Modi. Desde entonces, las redes sociales indias nos han sometido a un ataque implacable que, paradójicamente, ha corroborado nuestros temores. Nos preocupaba la llegada de un nuevo régimen intimidatorio e intolerante, y aquí están sus primeros seguidores: unos individuos amenazantes, desagradables, biliosos y vengativos que sustituyen cualquier debate real por ataques *ad hominem*. Tras la victoria de Modi será más de lo mismo, como mínimo.

Los partidarios de Modi apuntan de nuevo a las urnas. Ganará porque es popular, dicen, y tienen razón. Un porcentaje inquietantemente alto del electorado indio quiere a un hombre fuerte, está dispuesto a hacer la vista

gorda ante sus fechorías pasadas aunque entre ellas haya genocidio, y cree que hay que poner en su sitio a los intelectuales disidentes, amordazar a los periodistas críticos y obligar a los autores a comportarse. Esta disposición a apostar por el supuesto genio de Modi en temas económicos, sobre el que muchos comentaristas tienen dudas, y a poner en peligro todo lo bello que hay en una sociedad libre, puede ser la ola que lleve a Modi a la victoria.

Lo fácil sería decir que entonces la India tendrá el gobierno que se merece. Pero entonces todos los que valoran lo que va a perderse, todos los que quieren un país desprovisto de miedo, una sociedad abierta, y no una reprimida, todos esos indios tendrán una India que no se merecen. Los que valoran la India que Rabindranath Tagore anhelaba en su gran poema «Que mi país despierte» tendrán una India que habría horrorizado al poeta.

> *Donde la mente no tiene miedo y la cabeza se mantiene alta*;
> *donde el conocimiento es libre*;
> *donde la mente es conducida por Ti hacia pensamientos y acciones*
> *cada vez más amplios*
> *En ese cielo de la libertad, Padre mío, haz que mi país despierte*.

La India corre el peligro de traicionar el legado de sus padres fundadores y de sus más grandes escritores, como Rabindranath Tagore.

NOTA. Han sucedido muchas cosas en la India desde que se escribió este artículo, entre ellas otras elecciones generales y otra resonante victoria del primer ministro Narendra Modi y su BJP. Como escribió Aatish Taseer en *The Atlantic* en abril de 2020, «la India ya no es la India». Los viejos ideales seculares están siendo derribados día a día. El señor Modi y su compinche Amit Shah, animados por el éxito

electoral, han estado impulsando una legislación —en particular, la Ley de Enmienda de la Ciudadanía o CAA— que sirve a su plan de aumentar la discriminación contra los no hindúes. Y el estado de Cachemira, con sus servicios de internet cortados y una población a merced de unas fuerzas de seguridad a menudo brutales, soporta un gobierno autoritario que seguramente no tiene cabida en ninguna democracia.

Yo solía argüir que el BJP había inventado un «hinduismo» que no tiene nada de hindú. El «hinduismo» es una amalgama de sistemas de creencias. No tiene un solo libro sagrado, ni un solo dios, ni requiere actos de culto colectivos. En su lugar, la nueva ideología declara que el *Ramayana* es el libro de los libros (¿por qué? Los *Vedas* son más antiguos y tienen, como mínimo, el mismo derecho), que Ram es el dios más importante y que el regreso del «Ram Rajya», o el Gobierno de Ram, es lo mejor que puede pasar (esto, a pesar de que hay muchas partes de la India donde Ram, una encarnación de Vishnu, nunca ha sido preminente), y los actos de culto masivos, que podrían llegar a recordar a las concentraciones de Núremberg, se han convertido en acontecimientos periódicos. Este argumento tiene el mérito de ser cierto, pero el señor Modi y su gente han creado a partir de este nuevo hinduismo un movimiento que vuelve irrelevantes las antiguas verdades. El nuevo hinduismo es el hinduismo de hoy, y su intolerancia se ha convertido en la intolerancia de la India.

Si existe alguna esperanza, está en el levantamiento contra los excesos del Gobierno, en concreto contra la CAA, un levantamiento encabezado por mujeres y estudiantes universitarios que ha plantado cara a las amenazas y la violencia real. Lo más alentador es ver y oír a los manifestantes recuperar el lenguaje de la lucha por la independencia, el lenguaje y el *ethos* de Nehru y Gandhi y del laicismo indio, y contraponerlo al lenguaje más grosero de los actuales gobernantes. Se está librando una batalla por el alma de la India. No tengo ni idea de quién vencerá, pero sé en qué bando estoy.

5. Noche de inauguración del PEN World Voices 2017

El PEN World Voices nació en 2005, en parte porque creíamos que era absurdo que la ciudad de Nueva York, que tiene festivales internacionales de todo tipo, no tuviera uno literario. Ese primer año, entre los escritores de World Voices estuvieron Chimamanda Ngozi Adichie de Nigeria, Paul Auster de Brooklyn, Breyten Breytenbach de Sudáfrica, Nuruddin Farah de Somalia, Ryszard Kapuściński de Polonia, Elif Shafak de Turquía, Hanan al-Shaykh del Líbano, Wole Soyinka de Nigeria, Ngũgĩ wa Thiong'o de Kenia y Chico Buarque de Brasil. Sin embargo, desde el principio ha sido algo más que un festival literario. Ha sido y es también un lugar en el que se promueve la misión del PEN, y en el que se cuestionan y denuncian los abusos de poder en el extranjero o en Estados Unidos.

Al comienzo de la decimotercera edición de World Voices, nos enfrentamos a un nuevo reto tan grande como los de la era de George W. Bush en 2005, si no mayor. De los lugares más altos y poderosos de Estados Unidos llega un ataque a las artes, y más allá de las artes, un ataque al periodismo, y más allá del periodismo, a la idea de la verdad en sí misma como algo objetivo, por encima de la opinión o los prejuicios personales, la verdad entendida como la primacía de los hechos, hechos respaldados por pruebas. Nos enfrentamos a una época en la que la falsedad nos contamina la vida a diario y en la que los fanáticos —los que van contra los medios de comunicación, es cierto, pero también contra los inmigrantes, los mexicanos, las minorías, la comunidad LGTBI, las mujeres y las llamadas élites— parecen haber sido dejados sueltos como resultado de las elecciones presidenciales y, en consecuencia, nuestro discurso público ya ha sido muy distorsionado.

¿Puedo hacer un inciso y protestar por el significado tergiversado de la palabra *élites*? ¿Cómo es posible que un gobierno de multimillonarios y banqueros, en el que se acumula más riqueza que en cualquier otro gobierno

anterior de la historia de Estados Unidos, sea capaz de tachar a sus adversarios de pertenecer a élites mientras afirma hablar en nombre de las masas? Muy pocos novelistas o periodistas poseen aviones privados o clubes en Florida o Nueva Jersey. Muy pocas de estas supuestas élites ajenas a la realidad viven tan aisladas de la gente corriente como este gabinete de multimillonarios. ¿Y nosotros *somos* las élites? Empecemos por reivindicar esta palabra. Llamemos a las cosas por su nombre. Estamos ante la administración más descaradamente elitista de la historia de Estados Unidos. Quien no lo vea, parafraseando algo que dijo Stephen King el otro día, no está prestando atención.

Me preocupa el futuro de este festival si la administración consigue que entrar en Estados Unidos se vuelva mucho más difícil y desagradable. ¿Querrán los escritores del mundo enfrentarse con el sistema de inmigración estadounidense? Ya hay muchas pruebas anecdóticas de intimidación de personas a las que los funcionarios de inmigración les preguntan en los puntos de entrada de la frontera qué piensan del presidente, como si ese fuera un criterio determinante para entrar o no en Estados Unidos. Ya estamos oyendo hablar de un probable descenso de visitantes a Estados Unidos, este año de un veinte por ciento o más. Esa grieta entre este país y el mundo, que nos llevó a lanzar el festival World Voices en 2005, se está reabriendo. Espero que los escritores no se dejen disuadir de venir y podamos seguir haciendo todo lo posible para hablar a través de ese abismo.

Creo que en esta época en que la idea de una América mejor, diversa, abierta, tolerante y civilizada está siendo atacada en todas partes, nos corresponde a nosotros, a todos nosotros, escritores, editores, libreros, lectores y ciudadanos, ser los custodios de la cultura. Ser, con nuestras palabras y nuestras obras, la encarnación y los guardianes de esa América mejor. Porque América es mejor que Trumpistán. América es mejor que esas personas para las que la Segunda Enmienda es sagrada y la Primera no tanto. América es mejor que la intimidación, la intolerancia

y el odio. Si algo bueno ha salido de este periodo de oscuridad es que muchos estadounidenses se han movilizado políticamente, tal vez como nunca. Quién sabe, igual hay un ejército del bien, un ejército de paz y justicia unido frente al odio que se interpondrá en el camino de las fuerzas desatadas contra nosotros. Yo creo que lo hay y, para usar una vieja expresión, no nos moverán.

CHRISTOPHER HITCHENS
(1949-2011)

15 de diciembre de 2011, día de su muerte

El 8 de junio de 2010 estuve «en conversaciones» con Christopher Hitchens en la sala 92nd Street Y de Nueva York ante su público, que, como de costumbre, había agotado las entradas, para presentar su libro de memorias, *Hitch-22*. Esa noche Christopher ofreció una actuación brillante, mostrándose más agudo y gracioso que nunca, y en la pequeña cena de celebración que siguió la brillantez continuó. Unos días más tarde me confesó que fue el día del evento de la 92nd Street Y por la mañana cuando le habían dado la noticia de su cáncer. Costaba creer que hubiera estado tan sembrado en público en un día tan duro para él en el terreno personal. Demostró algo más que estoicismo. Desplegó risa e inteligencia en el rostro de la muerte.

Hitch-22 era un título nacido de los tontos juegos de palabras a los que éramos aficionados. Uno era «Títulos que no acaban de conseguirlo», y entre ellos figuraban *Adiós al armamento*, *Por quién suena la campana*, *Matar a un colibrí*, *El guardián entre el trigo*, *El señor Zhivago* y *Moby-Dique*. Y, como versión no del todo conseguida de la obra maestra cómica de Joseph Heller, *Trampa 22*. Christopher rescató este último título de nuestro catecismo de fracasos y lo redimió entregándolo al texto que ahora se erige como su mejor recuerdo.

La risa y Hitchens eran compañeros inseparables, y el humor era una de las armas más poderosas de su arsenal. Cuando ambos estábamos en el programa *Real Time with Bill Maher* junto con el rapero Mos Def y este empezó a hacer una serie de comentarios disparatados sobre Osama bin Laden y Al Qaeda, Christopher se mostró casi ferozmente

cortés y, mientras atacaba con vehemencia sus ideas, se dirigió a él con el apelativo supuestamente reverente de «Mr. Definitely»,* un nombre tan jocosamente despectivo que hacía aún más risibles las risibles nociones que el rapero estaba tratando de promover.

Detrás de la risa estaba lo que su amigo Ian McEwan llamaba «su mente de Rolls-Royce», ese órgano de erudición infalible unida a una percepción a menudo brillante aunque de tanto en tanto defectuosa. La mente de Hitch era, en efecto, una máquina eficiente y ronroneante con elegantes accesorios pero poco delicada. Era un intelectual con los instintos de un camorrista callejero, que nunca era más feliz que cuando se enzarzaba en peleas a puñetazos morales o políticos. Cuando me vi envuelto en una disputa pública con John le Carré, Hitchens saltó espontáneamente a la palestra e intensificó varios grados el conflicto al comparar la conducta del gran hombre con «la de un individuo que, habiendo aliviado sus necesidades en su sombrero, se apresura a ponerse el rebosante *chapeau* en la cabeza». Lamento informar de que, tras la intervención de Hitch, la discusión se agravó.

La disputa con Le Carré tuvo lugar durante los largos años de discusiones y peligros que siguieron a la publicación de mi novela *Los versos satánicos* y al ataque contra su autor, editores, traductores y libreros por parte de los partidarios y sucesores del tirano teocrático de Irán, Ruhollah Jomeini. Fue en esos años cuando Christopher, que desde mediados de la década de 1980 había sido un buen amigo, aunque no íntimo, se acercó más a mí, convirtiéndose en el más infatigable de los aliados y el más elocuente de los defensores.

A menudo me han preguntado si Christopher me defendió debido a la estrecha amistad que nos unía. La verdad es que fue en su afán de defenderme como se convirtió en un amigo íntimo.

El espectáculo de un clérigo déspota con ideas anticuadas que sentencia a muerte a un escritor que vive en otro país, y envía escuadrones de la muerte para llevar a

cabo la orden, cambió algo en Christopher. Le hizo comprender que se había desatado un nuevo peligro sobre la Tierra, que una nueva ideología totalizadora había pasado a llenar el espacio dejado por el comunismo soviético. Y cuando la violenta hostilidad de los conservadores británicos y estadounidenses (John Podhoretz y Charles Krauthammer, Hugh Trevor-Roper y Paul Johnson) se sumó a la política de apaciguamiento de algunos sectores de la izquierda occidental, y ambas partes empezaron a ofrecer análisis comprensivos del ataque, su indignación aumentó. A los ojos de la derecha, yo era un «traidor» cultural y, en palabras de Christopher, un «negro arrogante», y, según la izquierda, el Pueblo nunca se equivocaba, y la causa del Pueblo Oprimido, una categoría en la que entraban los adversarios islamistas de mi novela (y del «poder hegemónico de Estados Unidos»), estaba doblemente justificada. Figuras tan diversas como el papa, el cardenal de Nueva York, el rabino jefe británico y John Berger y Germaine Greer «comprendieron el insulto» y no se indignaron, y Christopher entró en guerra.

Los dos nos encontramos expresando nuestras ideas, sin hablar entre nosotros, en términos casi idénticos. Empecé a comprender que, si bien yo no había elegido la batalla, era al menos la batalla correcta, porque en ella todo lo que amaba y valoraba (la literatura, la libertad, la irreverencia, la libertad, la irreligiosidad, la libertad) se enfrentaba con todo lo que odiaba (el fanatismo, la violencia, la intolerancia, la falta de humor, el filisteísmo y la nueva cultura del insulto del momento). Luego leí a Christopher y vi que utilizaba exactamente el mismo recurso de lo amado contra lo odiado, y me sentí… *comprendido*.

Él también vio que el ataque a *Los versos satánicos* no era un hecho aislado, que en todo el mundo musulmán se estaba acusando a escritores, periodistas y artistas de los mismos delitos: blasfemia, herejía, apostasía y sus compañeros modernos, «insulto» y «ofensa». E intuyó que, más allá de ese asalto intelectual, existía la posibilidad de un ataque en un frente más amplio. Me citó a Heine: «Allí

donde se queman los libros, se acaba quemando a personas». (Y, con su profundo sentido de la ironía, me recordó que la famosa frase de Heine, tomada de su obra de teatro *Almanzor*, se refería a la quema del Corán.) Y el 11 de septiembre de 2001, él y todos comprendimos que lo que había empezado con una quema de libros en Bradford, Yorkshire, se desataba ahora sobre la conciencia del mundo entero en forma de esos edificios que ardían trágicamente.

Durante la campaña contra la fetua, el Gobierno británico y varios grupos de derechos humanos presionaron para que la Casa Blanca de Clinton me recibiera como una forma de demostrar el apoyo de la nueva administración a la causa. Se concertó una visita, se pospuso y volvió a concertarse. Hasta el último momento no estuvo claro si el propio presidente Clinton se reuniría conmigo o si el encuentro se dejaría en manos del asesor de seguridad nacional, Anthony Lake, y quizá de Warren Christopher, el secretario de Estado. Hitch trabajó incansablemente para recalcar a la camarilla de Clinton la importancia de que el POTUS (acrónimo en inglés para presidente de Estados Unidos) me saludara en persona. Su amistad con George Stephanopoulos fue quizá el factor decisivo. Los argumentos de este se impusieron y me llevaron ante la presencia presidencial. Stephanopoulos telefoneó a Christopher enseguida y le dijo triunfalmente: «El águila ha aterrizado».

(En aquella visita a Washington D. C., me alojé en el piso de Hitchens, y un espía del Departamento de Estado le advirtió después que el hecho de haberme tenido de huésped podía haber atraído sobre él el peligro, y si no sería buena idea que cambiara de casa. Él se mostró despectivamente impasible.)

Christopher llegó a convencerse de que las personas que entendían los peligros que planteaba el islam radical eran de derechas, y que sus antiguos camaradas de la izquierda se estaban poniendo de acuerdo entre sí para pasar por alto lo que a él le parecía algo bastante obvio; así que, como nunca hacía las cosas a medias, hizo lo que a

mucha gente le pareció un giro de ciento ochenta grados en la carretera política y se alió con los instigadores de la guerra de la administración de George W. Bush. Se enamoró extrañamente de Paul Wolfowitz. Una noche me encontraba en su piso cuando este, que acababa de dejar su cargo, pasó para tomar una copa a última hora y soltó una perorata contra la guerra de Irak (al parecer, todo era culpa de Rumsfeld) que me dejó, como mínimo, sin palabras. La doctrina Wolfowitz, decía Wolfowitz, no había salido de Wolfowitz. De hecho, él se había opuesto a ella desde el principio. Era un argumento digno de un personaje de *Trampa 22*. Me pregunté cuánto tiempo sería capaz Christopher de tolerar semejantes compañeros de cama.

Paradójicamente, fue Dios quien salvó a Christopher Hitchens de la derecha estadounidense. Nadie que aborreciera a Dios de una forma tan visceral, inteligente, original y cómica podía seguir mucho más tiempo bajo la influencia del conservadurismo temeroso de Dios de Estados Unidos. Cuando enseñó los colmillos y se lanzó a la yugular de Dios, como había hecho con Henry Kissinger, la Madre Teresa y Bill Clinton, el libro resultante, *Dios no es grande*, lo devolvió a su público natural, liberal e impío. En sus últimos años se convirtió en una figura extraordinariamente querida, y fue su magnífica guerra contra Dios, y luego la pelea igual de magnífica que mantuvo con su último enemigo, la Muerte, lo que finalmente lo trajo «a casa» desde la mal concebida guerra de Irak.

Últimos días

Cuando acabé el borrador de mis memorias, *Joseph Anton*, y le envié una copia a Christopher, él ya estaba muy enfermo. No esperaba, por tanto, que les dedicara mucho tiempo. Sin embargo, recibí un largo correo electrónico con una crítica exhaustiva del texto, señalando datos erróneos y citas imprecisas de Rupert Brooke y P. G. Wodehouse.

Hubo una última cena en Nueva York, una ocasión en

la que el poeta James Fenton y yo acordamos previamente hacerle reír todo lo posible. Lamentablemente, esto desencadenó, una vez como mínimo, un aterrador ataque de tos. Pero esa noche Christopher se divirtió. Fue el único regalo que sus amigos pudimos hacerle cerca del final, una o dos horas de ser él mismo, como siempre había querido ser: el Hitch fuerte y grande entre las personas que amaba, y no el Hitch menguado al que la Destructora de los Días le arrancaba poco a poco la vida.

Richard Dawkins le escribió diez días antes de su muerte para anunciarle que le habían puesto su nombre a un asteroide. Christopher se quedó encantado y nos habló a todos sus amigos del asteroide Hitchens. «¡Por fin!», nos escribió por correo electrónico. «¡Brilla, brilla, pequeño murciélago!», le respondí yo, parafraseando el último verso del poema de Lewis Carroll: «¡Bravo! Eres como una bandeja de té en el cielo». Esas fueron las últimas líneas que intercambiamos.

El día que cumplió sesenta y dos años —su último cumpleaños, una frase dolorosa de escribir— estuve con él y Carol y con otros compañeros en la casa de Houston de su amigo Michael Zilkha, y los dos nos colocamos a ambos lados de un busto de Voltaire para una foto que hoy día atesoro: yo con dos Voltaires, uno de piedra y el otro todavía muy vivo. Ninguno de los dos está entre nosotros, y solo se puede intentar creer, como le asegura el filósofo Pangloss a Cándido en la obra maestra de un Voltaire anciano, que «todo sucede para bien en este, el mejor de los mundos posibles».

Hoy día no lo parece.

EL INSTINTO DE LIBERTAD

Cuando Christopher Hitchens acabó de escribir su libro *Dios no es bueno* y me lo envió para que lo leyera, le dije, medio en broma, que el título tenía una palabra de más; que haría bien en suprimir el «bueno». No me hizo caso.

El ateísmo es poco común en Estados Unidos. En el Reino Unido y Europa, en cambio, es tan corriente que, si uno anuncia que no cree en Dios, la gente se rasca la cabeza, preguntándose a qué viene decir algo tan banal. Declararse ateo parece una obviedad. Lo raro es expresar una creencia religiosa. (A menos que seas musulmán. Los musulmanes tienen dificultades con el ateísmo.) En el Reino Unido, cuando Tony Blair era primer ministro, sus asesores intentaron por todos los medios ocultar que era enormemente religioso, pues de haberse sabido habría supuesto una desventaja electoral. Las muestras de piedad en público o una fe religiosa profunda eran el camino seguro para una derrota política.

El año pasado me invitaron a participar en una convención de ateos de todo el mundo en Australia, con muchos oradores de renombre: Richard Dawkins, Daniel Dennett, etcétera. Más tarde me enteré de que tuvieron que anularla por falta de concurrencia. Por increíble que parezca, no habían vendido *casi ninguna entrada*. Por lo visto, los australianos no querían pagar para escuchar a un grupo de tipos como nosotros dándoles lecciones sobre algo que daban por sentado. Preferían ir a la playa y, como el juez Brett Kavanaugh, tomarse unas cervezas y no responsabilizarse de lo que pasara después. Por desgracia, en Estados Unidos aún no estamos tan avanzados como ellos, excepto en el apartado de la cerveza y el después.

En Estados Unidos, si uno descarta la religión desde un

estrado, a menudo se oyen expresiones de asombro: jadeos o suspiros profundos. En Estados Unidos no te contratan para trabajar en una perrera si no puedes demostrar que vas a la iglesia todos los domingos y tienes una estrecha relación con el párroco. (Bueno, no tan estrecha, no vayamos a confundirnos. En cualquier caso, es probable que él prefiera a gente más joven.)

Hasta Donald Trump ha tenido que fingir ser religioso, lo que no le ha resultado fácil, ya que, como han demostrado las imágenes de él en una misa en la catedral nacional de Washington, no parece saberse el padrenuestro. (Entre paréntesis: saber de lo que sea no suele ser el punto fuerte de Trump. Como señaló un comentarista conservador, no es que no sepa cosas, es que no sabe lo que es «saber cosas».)

Hace varios años, antes de la última guerra de Irak, me encontraba en Washington D. C., hablando a diferentes grupos de senadores demócratas y republicanos. Una de las diferencias más llamativas entre los dos grupos era que los demócratas se expresaban en el lenguaje secular de la política, mientras que los republicanos hacían referencia continuamente a encuentros de oración y a la fe. Durante la reunión con los republicanos, un senador declaró, con gran indignación, que había oído citar a Osama bin Laden afirmando que Estados Unidos era una nación sin Dios. «¿Cómo se puede decir algo así? —me preguntó realmente consternado—. ¡Somos increíblemente piadosos!» Me sorprendió su vehemencia. Le parecía que estaba siendo atacado algo esencial de su identidad. Pensé que Osama bin Laden probablemente se planteaba objetivos mayores que la imagen que tenía el senador de sí mismo, pero guardé silencio.

Sin embargo, salí de allí preguntándome por qué, en la Tierra de la Libertad, había en todas partes personas presas de esa antigua ideología llamada «Dios». La sencilla teoría que se me ocurrió a modo de explicación es la siguiente. Tiene mucho que ver con la forma en que se piensa sobre la libertad. En Europa, la batalla por la libertad de

pensamiento y de expresión se libró más contra la Iglesia que contra el Estado. La Iglesia, con su aparato de opresión —la excomunión, el anatema, el *Index Expurgatorius*, la tortura, la quema de brujas, el desmembramiento o la pira de los apóstatas—, se dedicaba a marcar los límites de lo que se podía pensar y decir, y si alguien los cruzaba, podía acabar en la hoguera, como Giordano Bruno o Savonarola, o verse como mínimo obligado, como Galileo, a retractarse de lo que sabía que era verdad. Así que, en el pensamiento europeo, la «libertad» llegó a entenderse como «libertad religiosa». Los escritores y filósofos de la Ilustración francesa lo comprendieron bien y se dedicaron a erosionar el poder que tenía la Iglesia para silenciar cualquier forma de expresión utilizando la blasfemia como una de sus armas; su obra acabó siendo la piedra angular de nuestras ideas modernas sobre la libertad.

Sin embargo, los primeros colonos que llegaron a Norteamérica desde Europa escapaban en muchos casos de la persecución religiosa, y América, el Nuevo Mundo, era para ellos el lugar donde serían libres de practicar su fe como quisieran, sin miedo. Así, desde el principio, la libertad, en Norteamérica, no se concibió como libertad de religión, sino como libertad *para* practicar la religión. La religión y la libertad no se hallaban en bandos opuestos, sino en el mismo. Y cuando se redactó la Primera Enmienda, ambos conceptos quedaron unidos para siempre. «El Congreso no aprobará ninguna ley que favorezca a una religión específica, o que prohíba el libre ejercicio de la misma; o que coarte la libertad de expresión o de prensa; o el derecho del pueblo a reunirse pacíficamente y a solicitar al Gobierno la reparación de agravios.» En el redactado vemos que la libertad religiosa precede a la libertad de expresión. Esa libertad es de primera importancia, mientras que la libertad de expresión va por detrás de ella. Esto guarda relación con el hecho de que las raíces del ateísmo en Estados Unidos sean tan superficiales. La religión y la libertad se casaron en Norteamérica, la Primera Enmienda fue el acta matrimonial, y el fruto fueron los Estados Unidos

de América.

El ejemplo estadounidense, en el que el deseo de libertad religiosa se amplió hasta abarcar la libertad de todo pensamiento y expresión, es, en mi opinión, una excepción a la regla. La religión y la libertad solían estar en conflicto. Incluso en los Estados Unidos de hoy, las huellas de la falla entre la libertad y la religión no son difíciles de apreciar. Por un lado, la Primera Enmienda no protege las libertades religiosas de los judíos de Pittsburgh frente a la locura de las armas en Estados Unidos, santificada por las interpretaciones actuales de la Segunda Enmienda. Por el otro, algunas personas religiosas pueden atentar contra las libertades de otras al redefinir la palabra *libertad* en términos parecidos a «fanatismo divinamente autorizado». Negarse a atender a los homosexuales en las tiendas o a certificar sus matrimonios es un ejemplo de este tipo de «libertad» del Cinturón de la Biblia. Vivimos en una época violenta en la que los significados de las palabras se tergiversan deshonrosamente en todas partes, y en la que esos significados tergiversados pueden dar pie a la violencia. De ninguna palabra es esto más cierto que de la palabra *libertad*. Volveré a referirme a ello más adelante. Antes quiero volver a los orígenes tanto de la religión como de la idea de libertad individual.

Los dioses surgieron a raíz de que los seres humanos no entendían el mundo. ¿Qué era el sol y cómo salía en el cielo? ¿Qué eran la luna y las estrellas? ¿Vivimos bajo una gran cúpula llena de agujeros que dejan entrar una luz misteriosa? ¿Quién hacía llover y por qué vivíamos y moríamos? ¿Cómo llegamos aquí, y cómo este *aquí* llegó aquí antes que nosotros? Desde los primeros tiempos, sufrimos la falacia antropomórfica —la creencia de que los objetos inanimados, como las plantas y los océanos, tenían características humanas, que sentían emociones: que el cielo podía estar enfadado y la brisa podía ser gentil— y fuimos animales narrativos. Nos contábamos historias para intentar explicar todo lo que no comprendíamos. Inventamos versiones más grandes y poderosas de nosotros

mismos que se escondían en el cielo y lanzaban rayos desde los picos de las montañas, o agitaban la superficie del mar desde un trono en las profundidades del agua. Y convertimos a los dioses en el centro de los debates sobre el amor y el miedo. A veces los dioses nos querían, tenían predilección por determinadas personas y ciudades, pero cuando sus favoritismos chocaban, si un dios favorecía a los griegos y otro a los troyanos, había que andarse con cuidado. A veces el fervor de un dios, cuando se trataba de una mujer, se parecía mucho a una agresión sexual. Y a menudo los dioses eran simplemente temibles y vengativos, sobre todo con los humanos que tenían la osadía de pretender igualarlos, como Aracne, que creyó que tejía tan bien como Atenea y acabó convertida en una araña. A los dioses nunca les gustó que los humanos rivalizaran con sus poderes o que alguno intentara arrebatarles su magia. El castigo al titán Prometeo por robar el fuego pretendía ser un escarmiento para todos nosotros. «Conoce tu sitio», fue el mensaje de los dioses desde los primeros tiempos. Pero la libertad radica, precisamente, en la idea de que uno no necesita conocer su sitio, sino construir uno en el que se sienta bien.

En los primeros politeísmos, el miedo se imponía al amor. Es cierto que había dioses del amor, dioses cuyo cometido era supervisar la vida de los amantes y ser venerados a cambio; pero, en general, nuestros antepasados veían la divinidad como la encarnación del poder. Era la respuesta a la gran pregunta sin respuesta: ¿quién lo hizo todo, incluidos nosotros? No había lugar para tonterías sobre la libertad humana. Éramos criaturas de los dioses, obligadas a venerarlos y a humillarnos frente a ellos, si sabíamos lo que nos convenía. Es cierto que muchas de las historias que inventaron nuestros antepasados son bellas y originales: el dios Indra, que batía la leche primigenia del universo y creaba las galaxias a partir de ella; la tortuga gigante que sostenía el mundo (pero ¿qué era lo que sostenía a la tortuga gigante?); el Ganesh con cabeza de elefante, que se sentaba a los pies del Homero de la India,

el sabio Vyasa, y escribía el *Mahabharata* mientras el poeta lo recitaba; el crepúsculo de los dioses. Pero las religiones muertas cuyas historias nos parecen ahora tan bellas fueron en su día religiones vivas, con todos los aparatos de represión que estas poseen, y uno blasfemaba por su cuenta y riesgo. Estas religiones solo se convirtieron en «bellas historias» cuando la gente dejó de creer que eran literalmente verdaderas. La idea de la verdad literal de tal o cual texto sagrado sigue siendo una de las más peligrosas.

Seamos claros, los dioses no nos crearon a su imagen y semejanza. Los creamos nosotros a la nuestra. Y si la primera razón de este acto creativo fue nuestro deseo de ofrecer una explicación a una creación mayor que no entendíamos y, a falta de ciencia, responder a la primera gran pregunta, la de los orígenes, la segunda razón fue proporcionar un marco ético a nuestra vida, en respuesta a la segunda gran pregunta, la de la ética: ahora que estamos aquí, ¿cómo debemos vivir? ¿Qué diferencia hay entre una buena acción y una mala? ¿Qué es el mal y qué es el bien? Curiosamente, a las religiones politeístas —a los panteones egipcio, nórdico, griego, romano e hindú— no les preocupaba mucho la segunda pregunta. Sus dioses no pretendían ser ejemplares moralmente ni proponían teorías sobre la moralidad. Estos dioses eran como nosotros, pero de mayor tamaño. No se comportaban bien. Eran codiciosos, sexualmente depredadores, vanidosos, mezquinos, vengativos, traicioneros y lascivos. (Ahora que lo pienso, los seres humanos, incluso en la noche de los tiempos, eran probablemente mejores como grupo que sus deidades.) La cuestión es que estos dioses no decían a sus adeptos: «Haced lo que nosotros hacemos». O bien: «Así es como debéis comportaros». Se limitaban a decir: «Nosotros somos los dioses, podemos hacer lo que queramos, y vuestro cometido es adorarnos o ya veréis».

El fascismo nació en el monte Asgard. Y en el monte Kailash. Y en el monte Olimpo.

Fueron los grandes monoteísmos los que abordaron el tema de la ética. Ahora bien, lo que bajó del monte no fue

un rayo, sino un sermón. Entonces empezó la estrategia de la zanahoria y el palo, lo que podríamos llamar el enfoque de Papá Noel. Evita estar en la lista de los malos y habrá regalos bajo el árbol. Si no estás en la lista de los buenos, el Día del Juicio será, digamos, decepcionante. Si eres bueno, te espera el Edén. Y aquí viene todo eso de las nubes, los camisones, las alas, la música de arpa y la felicidad. Sé malo, en cambio, y mira qué infierno te aguarda. Por cierto que hay un montón de castigos terrenales para que sufras mientras echas un vistazo. Estas imágenes del infierno y de los castigos terrenales, que a todos los monoteísmos les encantan, vienen a ser una especie de tráiler de lo que nos espera. Y la pregunta que sigue luego es: ahora que has visto los tráileres del cielo y del infierno, ¿qué película te gustaría ver? Aquí tienes una zanahoria y aquí, un palo. Tú eliges.

Esto suena a paternidad a la antigua usanza. Cuando nacemos, entendemos muy poco y reclamamos mucho. Antes de tener lenguaje, necesitamos protección, cuidados. A medida que crecemos nos volvemos hacia nuestros protectores —si tenemos la suerte de tener unos— esperando recibir de ellos unas leyes con arreglo a las cuales vivir. Todos los niños desafían los límites de los padres, pero todos ellos necesitan saber dónde están esos límites. Disfrutamos de la aprobación de nuestros padres y tememos su desaprobación. Ellos son como dioses para nosotros. Hasta que dejan de serlo.

Nuestra primera experiencia del fenómeno de la libertad es crecer, algo que podría describirse como «pensar por uno mismo». En un momento dado, todos empezamos a formular nuestra propia imagen del mundo, y si esta no concuerda con la que nuestros padres se hacían, a menudo descartamos la antigua imagen en favor de la nueva; cuando esto nos causa problemas con nuestros padres, entonces tenemos que enfrentarnos a esos problemas. (O huir de ellos.) Los dioses dejan de ser dioses y nosotros empezamos a ser seres autónomos.

Varias de las viejas historias religiosas dicen que

llegará el momento en que los seres humanos tendrán que prescindir de sus dioses. «El crepúsculo de los dioses» es una expresión derivada seguramente de un error tipográfico. En el «Völuspá», el poema nórdico de la llamada *Edda poética* que describe este acontecimiento, la palabra utilizada para referirse a él es *Ragnaråk*, que significa «caída o destrucción de los dioses». Solo una vez se escribe *Ragnarøk*, cuyo significado cambia por el de «crepúsculo». Pero los dioses no nos esperan en un hermoso crepúsculo. Odín asesina y es asesinado por el lobo Fenrir; Thor mata a la Serpiente del Mundo que surge de los Mares Separados, pero también muere por la mordedura venenosa de la serpiente; Frey se enfrenta al gigante Surt y cae bajo su espada flamígera. Los ogros acaban muertos, pero los dioses también. Esto no es un crepúsculo. Es una caída. Y después de ella estamos solos.

En el budismo, para empezar, no hay dioses. Así que podemos ir al grano.

Confieso que me resulta atractivo este aspecto de las antiguas creencias: que al final la religión contiene su propia obsolescencia, como una vieja lavadora. Que llega el momento en que hay que tirarla.

Esto me parece infinitamente preferible a la «eternidad» tan venerada por los monoteísmos, la eternidad de Dios y la de los sistemas de recompensa y castigo que pone este en marcha para nosotros.

La libertad individual y social nace al dejar atrás a los dioses.

¿Qué hacemos entonces con las dos grandes preguntas? Bueno, en lo que respecta a la primera, la de los orígenes, lo único que podemos decir con un alto nivel de certeza es que las respuestas que dan todas y cada una de las grandes religiones del mundo, así como todas y cada una de las más pequeñas y disparatadas, son cien por cien erróneas. No, el mundo no fue creado en seis días por una entidad que descansó el séptimo. No, no existió nadie llamado Xenu, el tirano gobernante de la «Confederación Galáctica», que trajo a la Tierra a miles de millones de seres hace setenta y

cinco millones de años en naves espaciales parecidas a aviones Douglas DC-8, los amontonó alrededor de volcanes y detonó bombas de hidrógeno que había colocado dentro de estos, creando así a los «thetanes» que se pegaban a los cuerpos de los vivos. No, no hubo gigantescos «ancestros» o *wandjinas* australianos que caminaron por la superficie de la Tierra, creando el paisaje a su paso. Estas historias pueden resultar atractivas —bueno, excepto las tonterías de la cienciología—, pero no son verdaderas.

Ya no somos ignorantes. No necesitamos esas historias. La ciencia tiene mejores historias que ofrecer, y muchas de ellas son verificables. Las que no lo son se reconocen como hipótesis de trabajo. ¡Cuánto mejor es adherirse a un sistema de conocimientos que admite sus limitaciones! No lo sabemos todo acerca de todo, pero aceptarlo no significa que no sepamos nada de nada. En cuanto a los orígenes del universo, ya sabemos mucho. Prefiero el Big Bang a la tortuga cósmica sin dudarlo.

En cuanto a la segunda pregunta, la de la ética, hace tiempo que decidí que no necesitaba los consejos de los sacerdotes católicos ni de los mulás wahabíes sobre esa cuestión. Los escandalosos abusos a menores en la Iglesia católica y las prácticas autoritarias e incluso asesinas llevadas a cabo por los maestros más poderosos del islam wahabí, la familia gobernante saudí, bastarían para convencerme de que las ideologías a las que se adhieren no son los mejores recursos con los que elaborar una visión ética del mundo. Incluso el budismo amante de la paz, la fe sin dios, ha demostrado, en los ataques de los monjes budistas a la población rohinyá de Birmania/Myanmar, que también es capaz de lo peor. Aun así, la principal razón para rechazar la orientación ética de la religión tiene que ver con la cuestión de la libertad.

La ética cambia a la par que las sociedades, y una sociedad libre puede definirse como aquella en la que la moral avanza por medio del debate, el contraste y el análisis de nuevas ideas. Una sociedad puede en un momento dado aceptar la esclavitud y en otro rechazarla.

Puede en un momento dado negar a las mujeres el derecho al voto y en otro aceptar el error de esa posición. Puede en un momento dado discriminar en bloque a las personas LGTBI y en otro empezar a revertir esa actitud. A pesar de todos los defectos de este sistema que podríamos llamar «democracia» —y el mayor de esos defectos, como estamos viendo hoy en día, es que el debate puede encauzarse en direcciones retrógradas y no solo progresistas—, todavía creo que es el mejor medio de que disponemos para crear una sociedad ética. Como dijo Winston Churchill, «la democracia es el peor sistema de gobierno diseñado por el hombre, con excepción de todos los demás».

La libertad se basa en el constante cuestionamiento de los principios básicos de cualquier sistema ético. Cuando no se permite poner en tela de juicio los principios básicos del sistema de pensamiento dominante, y las sanciones por hacerlo son graves, uno se encuentra atrapado en una tiranía. Este problema no es exclusivo de las religiones. Las penas por cuestionar el estalinismo, en el pasado, y el régimen chino, en la actualidad, fueron y son brutales y severas. Pero la religión da una nueva dimensión al relato al reclamar la autoridad indiscutible de esta o aquella fuente divina, y argumentar, además, que sin ese árbitro supremo que establece qué es el bien y qué el mal es imposible llevar una vida recta. Razón por la que los ateos son, por definición, amorales. Este punto de vista está muy extendido en el mundo islámico actual, y no solo entre los fanáticos.

(Paréntesis. En 2006, el Gobierno de Tony Blair, en el Reino Unido, intentó introducir una ley que habría hecho ilegal criticar la religión. Yo fui una de las personas que encabezaron la protesta contra ese proyecto de ley, que finalmente fracasó en la Cámara de los Comunes por un solo voto. Otro de los que protestaron fue el cómico Rowan Atkinson. Acudimos juntos a hablar con ministros y funcionarios del Gobierno, y en un momento dado Rowan comentó, con esa voz tranquila y digna que tiene, que hacía poco, en un programa cómico de la televisión, había hecho

un *sketch* en el que había utilizado imágenes de archivo de las oraciones del viernes en Teherán. «Sobre estas imágenes —explicó— se oía una voz en *off* que decía: "Continúa la búsqueda de las lentes de contacto del ayatolá".» ¿Eso estaría permitido o prohibido conforme a la nueva ley?, preguntó apaciblemente. Los ministros y los funcionarios se apresuraron a asegurar a Mr. Bean que les encantaba el humor y que no habría ningún problema. «Pero ¿cómo voy a saber que eso es así?», preguntó él. No pudieron darle una respuesta satisfactoria.)

Crecí en Bombay en los años cincuenta: un lugar y una época no religiosos. Mis padres se fueron de Delhi antes de la independencia, no mucho antes de que yo naciera, porque temían que hubiera conflictos religiosos, y los hubo. Bombay tenía fama de ser diferente, y lo era. Ese año hubo muy pocos conflictos entre hindúes y musulmanes, mientras que cientos de miles de personas morían en otros lugares del subcontinente. Los habitantes de Bombay se enorgullecían de ello, de ser una ciudad en la que la gente convivía en armonía, celebrando las fiestas religiosas de los demás; los muchos se convertían en uno y, de alguna manera, se anulaban unos a otros, de modo que era una ciudad con un espíritu secular muy fuerte. Que esto ya no sea así, que el auge del nacionalismo hindú haya provocado un gran repunte del sectarismo en lo que hoy es Mumbai, es una fuente de tristeza para la gente de mi generación.

Así pues, crecí en una familia, un lugar y una época en los que dábamos por hecha la libertad de discutir sobre todo, de cuestionarlo todo, incluso los primeros principios de la religión. Nadie iba a «ofenderse». Desde luego, a nadie se le ocurriría prohibir un discurso sobre eso. A nadie se le ocurriría lanzar represalias contra el librepensamiento. Esa era la situación del joven que, a mediados de los años ochenta, empezó a escribir su cuarta novela, *Los versos satánicos*.

En realidad, la novela ni siquiera era sobre la religión. Era sobre la migración, que para mí es el gran tema de nuestros tiempos, y un tema fundamental en mi propia

obra. La migración del sur de Asia a Gran Bretaña, y la condición de los migrantes en Londres, en el periodo que ahora se conoce como *alto thatcherismo*. La migración, me dije, desencadena un cuestionamiento radical del yo, y este acto de cuestionamiento debe plasmarse en la propia novela. Entre las cosas que debe cuestionar se cuenta la religión, la presunción de la rectitud de la propia fe.

Aquí llegamos a la interpelación de los principios básicos. Me pregunté a mí mismo: si yo hubiera estado en la montaña junto al Profeta cuando este vio llegar al ángel Gabriel con la revelación, ¿habría visto también al ángel? Se lo describe como un ser muy grande. Él «lo ha visto en el claro horizonte» y llena «el espacio entre el cielo y la tierra». Un ángel de gran tamaño. Pese a lo cual, estaba bastante convencido de que yo no lo habría visto. Una persona religiosa podría atribuirlo a que mi fe era débil. Yo más bien diría que se debe a que la revelación es un acontecimiento interior, no exterior. Una vez que uno se ha dicho eso a sí mismo, puede contar la historia del Profeta y su profecía como la de un ser humano, un *personaje* que da forma a su revelación a partir de sus propias experiencias, en respuesta a sus circunstancias geográficas y temporales particulares. Una persona y una idea dentro de la historia, y no fuera de ella. Lo que nos lleva al principio básico. Si la revelación es la palabra atribuida a Dios, no puede ser también un producto de la personalidad y las circunstancias del Profeta, y afirmar eso es blasfemar. Uno puede protestar y alegar que la versión actualmente canónica del Corán tardó bastante en establecerse. Los versos del Corán que se encuentran en la Cúpula de la Roca de Jerusalén difieren del texto actualmente canónico en ciertos aspectos. Pero nadie le hará caso. Al final, dice el novelista, debo hacerlo así porque así es como soy.

Mi cuestionamiento de la historia del origen suscitó problemas. Sin embargo, un aspecto esencial de la cosmovisión humanista secular es que ningún conjunto de ideas debe blindarse y quedar por encima de toda duda. Creía que eso incluía las ideas del islam. Sigo creyéndolo.

La doctrina religiosa dice: Sométete. Acepta lo que dicen los grandes libros. En ellos ya están todas las respuestas, y la autoridad de Dios detrás de ellas. Tu fe en esas respuestas te hará libre. Sin ella, no eres libre. Estás perdido.

El pensador aconfesional dice: No me someto. No acepto. La duda debe formularse. El cuestionamiento en sí es la respuesta. En la capacidad para discutir está la libertad. Renunciar a ella es encadenarse.

En ambos casos, el objetivo es un determinado concepto de libertad.

Pero, como he empezado diciendo, qué traicionera es la palabra *libertad* y cuántos significados extraños se le pueden dar. Rebautizar a las *French fries*, como se denominan las patatas fritas en inglés, como *freedom fries* («patatas fritas de la libertad») no es una forma de decir que contienen libertad. Es un modo de dar a entender que no nos gustan los franceses en estos momentos. Llamar al nuevo edificio One World Trade Center la «Torre de la Libertad» no es tanto una declaración filosófica como una manera de hacer eslóganes patrióticos. En la misma «Tierra de la Libertad» hay muchos grupos para los que la «libertad» es algo que se han ganado a pulso —frente a la esclavitud, frente a la pobreza— y algo que está constantemente en tela de juicio, como atestiguan los problemas cotidianos de los afroamericanos y la amarga historia de los nativos norteamericanos, cuyas antiguas libertades fueron tan profundamente violadas.

Y, sin embargo, la palabra es poderosa. ¿Hay entonces en nuestra forma de ser una necesidad de libertad, un apremio por liberarnos de restricciones y limitaciones? ¿Estamos programados para buscarla? Steven Pinker sostiene que poseemos un instinto lingüístico que nos permite dar sentido a los sonidos que oímos al venir al mundo, descifrar y dominar el lenguaje sin la ayuda de una piedra de Rosetta. ¿Podemos decir que poseemos un instinto similar para la libertad y que nuestra inclinación natural tiende hacia ella y la escoge?

Hay poderosas pruebas anecdóticas que respaldan la

idea.

Allí donde se ha abolido la libertad, la gente quiere recuperarla. En el Afganistán de los talibanes, en el Irán del sah y de los ayatolás, en el Egipto de la Primavera Árabe, en la Unión Soviética, donde el deseo de libertad derribó muros, todos, jóvenes y mayores, han anhelado lo mismo, la libertad de decir lo que piensan, de tomar de la mano a las personas que aman, de vestirse como les da la gana y de construir una vida mejor y menos coartada para ellos y sus familias. Sus peticiones de libertad no siempre tienen éxito, y prueba de ello son los fracasos de la Primavera Árabe y de la Revolución Verde en Irán, el regreso al autoritarismo en Rusia y en gran parte de la antigua Unión Soviética. Pero en todos lados observamos una voluntad de libertad. Ese hombre de pie con sus bolsas de la compra plantado frente a los tanques chinos.

Sin embargo, también es cierto que todos nosotros tenemos un segundo deseo, que a veces contraviene el primero. Es el deseo de comunidad, de unión, de sentirnos parte de algo más grande que nosotros mismos, que puede ser la raza, la nación y, sí, la religión. Esta es la eterna lucha que se libra en nuestro interior: entre lo social y lo individual, entre el yo autónomo percibido por los filósofos humanistas del Renacimiento italiano y el yo como parte de —y en definitiva menor que— algún tipo de grupo: la batalla, se podría decir, entre lo singular y lo plural. Las ideologías revolucionarias a menudo han sugerido que la revolución puede llevar a la emancipación de toda una nación, o al menos de toda una clase. Yo nací ocho semanas antes de que el movimiento independentista indio consiguiera expulsar al Imperio británico, así que entiendo que puede haber algo de verdad en tales afirmaciones. Pero aquella también fue, como ya he mencionado, la época de las masacres que siguió a la partición del país en la India y Pakistán, así que me consta que para muchas personas las promesas de las revoluciones pueden ser falsas.

Tanto John F. Kennedy como Nelson Mandela nos dijeron que la libertad es indivisible. «Mientras un hombre

permanezca esclavizado, nadie puede considerarse libre», afirmó el presidente Kennedy, y Mandela se hizo eco: «Las cadenas de uno cualquiera de ellos eran las cadenas de todos; las cadenas de todo mi pueblo eran mis cadenas».

Eso es lo que yo pienso y lo que recoge la Primera Enmienda. Pero vivimos en una época de censura en la que muchas personas, especialmente los jóvenes, han llegado a creer que es necesario poner límites a la libertad de expresión. Hoy en día se da mucho crédito a la idea de que herir los sentimientos de los demás u ofender su sensibilidad es ir demasiado lejos, y cuando oigo a buenas personas decir semejantes cosas, siento que la cosmovisión religiosa está renaciendo en el mundo secular, que el viejo aparato religioso de la blasfemia, la Inquisición, la anatematización…, todo eso puede estar de vuelta.

Puedo argumentar, y de hecho lo hago, que una sociedad abierta debe permitir la expresión de opiniones susceptibles de resultar desagradables para algunos de sus miembros; si, por el contrario, aprobamos la censura de opiniones desagradables, nos vemos ante el problema de a quién se le debe conceder el poder de censurar. *Quis custodiet ipsos custodes?*, reza la locución latina. «¿Quién vigilará a los vigilantes?»

Vivimos en una era en la que la propia verdad es objeto de un ataque sin precedentes, en la que las mentiras deliberadas se enmascaran bajo la acusación de que los mentirosos son quienes las desenmascaran. Vivimos en la era del mundo al revés. Los locos regentan el manicomio. Es una época que pone a prueba las nociones de libertad de expresión que he estado defendiendo. Pero yo pienso mantenerme firme en mi posición. No tengo más que admiración por la diligencia con que los medios de comunicación, sometidos a un feroz ataque, se han atenido a una premisa crucial —que la verdad es la verdad y la mentira es la mentira— y han seguido haciendo su trabajo. Si estos son los enemigos del pueblo, me alegra que me

nombren entre ellos, pues la verdad es que la verdad y cuantos la proclaman son los mejores amigos del pueblo.

Si me hubiera presentado ante ustedes hace una década, habría sostenido tal vez que la mayor amenaza para la libertad a la que nos enfrentábamos era el extremismo religioso. No contemplaba lo que me parece una secularización de ese fanatismo. El fenómeno Trump tiene todas las características de un culto religioso, en el que la verdad consiste en lo que dice el líder y nadie más que él, y todo lo que está fuera del culto se convierte en el mal. El culto tiene sus siervos, en la Fox y en Gab, en Breitbart y en Gingrichlandia, y estos son muy poderosos. El culto lanza amenazas, y las amenazas tienen consecuencias, como estamos empezando a entender en este tiempo de horrores. Esta es la religión a la que debemos enfrentarnos, el entuerto que hay que deshacer, el profeta al que tenemos que desacreditar. Como el niño que aparece al final del cuento de Hans Christian Andersen «El traje nuevo del emperador», también nosotros debemos encontrar la manera de decir: «¡Pero si no lleva nada puesto!». Esas palabras, como recordarán, rompieron el hechizo, y entonces el pueblo entero gritó: «¡Pero si no lleva nada puesto!».

Esta es la magia que hay que obrar. La única magia en la que creo: la de los lenguajes de la verdad. También yo, como todos, necesito creer que al final la verdad nos hará libres.

OSAMA BIN LADEN

Osama bin Laden murió en 2011 justo después de la *Walpurgisnacht*, la noche de los aquelarres y las hogueras. Un momento apropiado para que el brujo jefe se cayera de la escoba y muriera en un feroz combate a tiros. Una de las actualizaciones de estado más comunes en Facebook cuando se dio a conocer la noticia fue «Ding, dong, el brujo ha muerto», y ese espíritu de celebración a lo *munchkin* se reflejó en los rostros de la multitud que coreó *«U-S-A!»* frente a la Casa Blanca, en la Zona Cero y en otros lugares. Casi una década después del horror del 11-S, la larga búsqueda había dado con su presa, y los estadounidenses, al enterarse de ello, se sintieron menos indefensos y satisfechos con el mensaje que transmitía su muerte: «Si nos atacáis, os daremos caza. No escaparéis». Para dar por cerrado el capítulo, sin embargo, puede que se necesite algo más que el asesinato de un hombre.

Muchos de nosotros no nos creímos la imagen de Bin Laden como un Viejo de la Montaña errante que vivía de plantas e insectos en una cueva lúgubre de algún lugar de la porosa frontera entre Pakistán y Afganistán. ¿Un hombre tan grande, de metro noventa y cinco, en un país en el que la estatura media de los hombres es de metro setenta y cinco, deambulando de incógnito durante diez años mientras la mitad de los satélites que hay sobre la Tierra lo buscaban? No tenía sentido. Bin Laden nació en la riqueza más obscena y murió en la casa de un hombre rico, que este había hecho construir cumpliendo los requisitos más exigentes. La administración estadounidense confesó estar «sorprendida» por la sofisticación del complejo fortificado.

Habíamos oído decir —en mi caso, de boca de más de un periodista pakistaní— que el mulá Omar estaba siendo

protegido en un piso franco regentado por la poderosa y temida agencia pakistaní de Interservicios de Inteligencia o ISI. (La muerte de Omar se anunció finalmente en 2015, aunque podría haber muerto hasta dos años antes.) Parecía probable que Bin Laden también hubiera adquirido su propia casa, y así lo hizo.

Tras el asalto a Abbottabad, Pakistán tiene que responder a todas las preguntas importantes. La vieja farsa («¿Quiénes? ¿Nosotros? ¡No sabíamos nada!») ya no es suficiente —ni debe permitirse que lo sea— para países como Estados Unidos, que se han obstinado en tratar a Pakistán como un aliado a pesar de que hace tiempo que conocen el doble juego: su apoyo, por ejemplo, a la red Haqqani que causó la muerte de cientos de estadounidenses en Afganistán.

Esta vez los hechos hablan demasiado alto para que se los pueda silenciar. Osama bin Laden, el hombre más buscado del mundo, estaba viviendo al final de un camino de tierra a ochocientos metros de la academia militar de Abbottabad, el equivalente pakistaní de West Point o Sandhurst, en un acantonamiento militar donde hay soldados en cada esquina, a solo cien kilómetros de la capital pakistaní, Islamabad. En esta espaciosa mansión no había, sospechosamente, teléfono ni conexión a internet. ¿Y, a pesar de ello, se supone que tenemos que creer que Pakistán no sabía que estaba allí, y que la inteligencia pakistaní, y/o los militares, y/o las autoridades civiles no hicieron nada para facilitar su presencia en Abbottabad durante los cinco años que él dirigió Al Qaeda desde su lujosa residencia, con mensajeros que iban y venían?

La vecina India, gravemente herida por los atentados terroristas que Pakistán lanzó contra Bombay el 26 de septiembre, ya está exigiendo respuestas. En cuanto a los grupos yihadistas antiindios —Lashkar-e-Toiba, Jaish-e-Muhammad—, el apoyo que les brinda Pakistán, su disposición a proporcionarles refugios seguros, su interés en fomentarlos como medio para librar una guerra subsidiaria en Cachemira y en Bombay, ha quedado demostrado más

allá de toda duda. En los últimos años estos grupos se han acercado a los llamados talibanes pakistaníes para formar nuevas redes de violencia, y cabe señalar que las primeras amenazas de represalias por la muerte de Bin Laden han procedido de talibanes pakistaníes, y no de algún portavoz de Al Qaeda.

La razón del doble juego reside en la India, la eterna obsesión malsana de Pakistán. Pakistán está alarmado por la creciente influencia de la India en Afganistán y teme que un Afganistán sin talibanes se convierta en un Estado cliente indio, con lo que se vería atrapado entre dos países hostiles. No hay que subestimar la paranoia de Pakistán sobre las supuestas maquinaciones oscuras de la India.

Estados Unidos hace ya mucho tiempo que tolera el doble juego de Pakistán, porque sabe que necesita su apoyo en la empresa afgana y porque tiene la esperanza de que los dirigentes pakistaníes comprendan que están cometiendo un serio error de cálculo. Pakistán, con sus armas nucleares, es una recompensa mucho mayor que el indigente Afganistán, y los generales y jefes de espionaje pakistaníes que hoy le hacen el juego a Al Qaeda podrían el día de mañana convertirse, en el peor escenario posible, en las víctimas de los extremistas.

No hay muchos indicios de que la élite del poder pakistaní vaya a entrar en razón en un futuro cercano. El complejo de Osama bin Laden es una prueba más de la peligrosa insensatez de Pakistán. Mientras el mundo se prepara para la respuesta de los terroristas a la muerte de su cabecilla, también debería exigir a Pakistán que dé respuestas satisfactorias a las preguntas difíciles que deben plantearse ahora. Si se niega a darlas, tal vez sea el momento de declararlo Estado terrorista y expulsarlo de la comunidad internacional.

NOTA. Desde que llegó a la presidencia, Donald Trump ha hablado con dureza de Pakistán. En agosto de 2017 declaró: «Hemos estado pagando a Pakistán miles y miles de

millones de dólares mientras ellos acogían a los mismos terroristas que estamos combatiendo. Pero esto tendrá que cambiar, y cambiará muy pronto. Ninguna alianza puede sobrevivir al hecho de que un país dé refugio a militantes y terroristas que tienen como objetivo a funcionarios y oficiales norteamericanos». Y en enero de 2018 tuiteó: «No nos han dado nada más que mentiras y engaños, tomando a nuestros líderes por tontos… ¡Ya basta!». En la práctica, sin embargo, la política estadounidense con respecto a Pakistán no ha cambiado, por la misma razón que se ha expuesto más arriba: Afganistán. Washington ve Islamabad como un socio crucial en cualquier proceso de paz y reconciliación en Afganistán, debido a la influencia que tiene Pakistán sobre los talibanes; al fin y al cabo, durante la guerra les proporcionó lugares donde refugiarse. *Plus ça change*.

AI WEIWEI Y OTROS: LA CAMPAÑA DE CASTIGO DE 2011 EN CHINA

La gran sala de las turbinas de la galería londinense Tate Modern, antes una central de energía, es para cualquier artista un espacio especialmente difícil de llenar con autoridad. Sus enormes dimensiones pueden empequeñecer todas las imaginaciones excepto la de una selecta tribu de artistas modernos que entienden los misterios de la escala, de cómo decir algo interesante cuando también hay que decir algo realmente grande. La araña gigante *Maman*, de Louise Bourgeois, dominó la sala cuando se inauguró en el año 2000, y *Marsyas*, de Anish Kapoor, una enorme figura hueca en forma de trompeta hecha de un material tensado que hacía pensar en piel desollada, se impuso triunfante sobre el mismo espacio en 2002, como lo haría *Fons Americanus*, la fuente gigante de Kara Walker, en 2019.

En 2010, el destacado artista chino Ai Weiwei cubrió el suelo con su instalación *Semillas de girasol*: más de cien millones de piezas diminutas de porcelana, cada una hecha a mano por un maestro artesano, de tal modo que no hay dos idénticas. *Semillas de girasol* es una alfombra de vida, multitudinaria, inexplicable y, en el mejor sentido surrealista, *extraña*. Las semillas estaban hechas para caminar sobre ellas, pero la extrañeza resultó ser mayor: se descubrió que, al pisarlas, desprendían un polvo fino que podía dañar los pulmones. Al parecer, estas representaciones simbólicas de la vida podían ser peligrosas para los vivos. La exposición fue acordonada y los visitantes tuvieron que caminar con cuidado alrededor del perímetro.

El arte puede ser peligroso. Muchas veces la fama ha resultado ser peligrosa para los propios artistas. La obra de

Ai Weiwei no es polémica —al igual que *Semillas de girasol*, tiende al misterio—, pero su enorme prominencia pública como artista (colaboró en el diseño del Estadio «Nido de Pájaro» para los Juegos Olímpicos de Pekín y más recientemente ha quedado en la decimotercera posición en la lista de las cien figuras más influyentes del arte de la revista *ArtReview*) le ha permitido ocuparse de casos de derechos humanos y llamar la atención sobre las respuestas, a menudo inadecuadas, de China a las catástrofes (la situación de los niños víctimas del terremoto de Sichuan o los afectados por el gran incendio de Jiaozhou Road, Shanghái). Ya ha avergonzado a las autoridades, y estas han pasado a la ofensiva y han empezado a atacarlo.

El 4 de abril de 2011, Ai Weiwei fue detenido por las autoridades chinas cuando se disponía a subir a un avión con destino Hong Kong. Desapareció. Allanaron su taller y confiscaron ordenadores y otros objetos. El régimen permitió que se publicaran alusiones a los «delitos» que había cometido: evasión de impuestos, pornografía. Estas acusaciones no son creíbles para quienes lo conocen. El régimen chino, irritado con la franqueza de su exportador de arte más célebre, cuya fama lo había protegido durante mucho tiempo, había decidido silenciarlo de la manera más brutal.

Aquel mismo día, Wen Tao, periodista independiente y uno de los compañeros de Ai, fue secuestrado por varias personas no identificadas en una calle de Pekín, pero la policía se negó a señalar al responsable.

La desaparición de Ai Weiwei se vio agravada por las informaciones que llegaron de que había empezado a «confesar». Su liberación se convirtió en una cuestión de suma urgencia. Weiwei no fue el único artista chino que se encontró en graves apuros aquel año. Al escritor Liao Yiwu se le denegó el permiso para viajar a Estados Unidos para asistir al festival PEN World Voices de Nueva York, y temimos que fuera el próximo blanco del régimen. Se le pidió que firmara un documento en el que se comprometía a no publicar ninguna otra de sus obras «ilegales» fuera de

China (todas ellas, incluido el gran libro que conocemos como *El paseante de cadáveres*, llevan años prohibidas dentro de China). En aquel momento en Estados Unidos y Europa se iba a publicar de forma inminente una nueva colección, *Dios es rojo*, y temíamos que él pudiera ser el próximo objetivo del régimen. Pero en 2011 Liao Yiwu logró salir de China por tierra, cruzando la frontera con Vietnam, y actualmente vive en Alemania.

Al escritor Ye Du lo detuvieron en febrero de 2011 y, al igual que Weiwei, desapareció. Nunca se presentaron cargos contra él. No se le permitió ponerse en contacto con su familia ni con sus abogados.

Teng Biao, escritor y abogado especializado en derechos humanos, fue uno de los destacados abogados que desaparecieron a partir de aquel febrero.

A Liu Xianbin, escritor, lo condenaron a diez años de prisión por incitación a la subversión, el mismo cargo que se le imputó al premio Nobel de la Paz Liu Xiaobo, que permaneció en prisión hasta poco antes de su muerte. Otros escritores, artistas y activistas que fueron arrestados o que desaparecieron en la represión draconiana son Zhu Yufu, detenido desde el 5 de marzo y arrestado formalmente el 10 de abril; Liu Zhengqing, mantenido incomunicado ilegalmente en un lugar desconocido desde el 25 de marzo (tampoco le permitieron ponerse en contacto con su esposa), y Yang Tongyan (condenado a doce años) y Shi Tao (diez años).

No todos los escritores o artistas buscan o desempeñan competentemente un papel público, y los que lo hacen —Harold Pinter, Susan Sontag, Günter Grass, Graham Greene, Gabriel García Márquez, Amos Oz— se exponen al oprobio y al escarnio, incluso en las sociedades libres. A Sontag, una comentarista sin pelos en la lengua sobre el conflicto bosnio, se le rieron en la cara porque a veces daba la impresión de haberse «adueñado» del tema de Sarajevo. El «socialismo de champán» de Pinter fue muy ridiculizado. La gran visibilidad de Grass como intelectual público y azote de los gobernantes alemanes suscitó cierto grado de

schadenfreude («complacencia maliciosa») cuando se supo que había ocultado su breve paso por las Waffen-SS como recluta al final de la Segunda Guerra Mundial. La amistad de García Márquez con Fidel Castro, y la anterior amistad de Greene con el hombre fuerte de Panamá, Omar Torrijos, los convirtió en blancos políticos. La resuelta lucha de Amos Oz por poner fin al conflicto palestino-israelí con la solución de los dos Estados lo convirtió en una figura odiada entre los derechistas israelíes.

Cuando los artistas se aventuran a involucrarse en la política, los riesgos para la reputación y la integridad siempre están presentes. Pero fuera del mundo libre, donde la crítica del poder es, en el mejor de los casos, difícil y, en el peor, totalmente imposible —no hay Friedmans, Dowds o Krauthammers chinos—, a menudo son las figuras creativas como Ai Weiwei y sus colegas las únicas que tienen el coraje de decir la verdad frente a las mentiras de los tiranos. Fueron necesarios los *samizdat* contadores de verdades para poner al descubierto la fealdad de la Unión Soviética. Hoy día el Gobierno de China se encuentra entre las mayores amenazas del mundo para la libertad de expresión, y necesitamos, por tanto, a Ai Weiwei, a Liao Yiwu y a Liu Xiaobo.

EL DIOS MITAD MUJER

Según la mitología griega, Hermafrodito, hijo de Hermes y Afrodita, se enamoró tan perdidamente de una ninfa llamada Salmacis que imploró a Zeus que lo uniera a ella para siempre, y este los juntó en un solo cuerpo en el que ambos sexos quedaban a la vista. En la tradición hindú hay una versión más impresionante, si cabe, de esta historia, que la lleva a lo más alto de su panteón y glorifica no solo la belleza de la unión física de los dos sexos, sino la unión del principio masculino y el femenino del universo, una metáfora que va mucho más allá de la biología. En una cueva de la isla Elefanta, en el área del puerto de Bombay, hay una escultura de la deidad Ardhanari, o Ardhanarishvara, un nombre formado por tres elementos: *ardha*, «mitad», *nari*, «mujer», *ishvara*, «dios». Ardhanarishvara es el dios que es mitad mujer. Un lado de la talla es femenino y el otro masculino, y la figura en su conjunto representa la unión de Shiva y Shakti, las fuerzas del ser y del hacer, del fuego y el calor en el cuerpo de una tercera deidad bisexuada. A una historia cultural tan rica en cuanto a las poderosas posibilidades que ofrece la mezcla sexual debería serle fácil entender y aceptar no solo el hermafroditismo biológico, sino también las modalidades contemporáneas de mezcla de género como la comunidad hijra. Sin embargo, a las hijras siempre se las ha tratado, y se sigue tratándolas, con una mezcla de fascinación, asco y miedo.

Recuerdo haber sentido tanto fascinación como miedo cuando, siendo apenas un niño en Bombay, me encontré frente a la figura alta y llamativa de una hijra que mendigaba, vestida como una reina del mar y llevando un largo tridente de plata mientras se abría paso con orgullosas

zancadas entre los coches de Marine Drive. Y, como todo el mundo, vi a las hijras repartiendo sus bendiciones en las bodas, que solo eran toleradas a medias por los anfitriones e invitados. Parecían entonces visitantes de un mundo más ruidoso, más duro, más histriónico, más peligroso. Parecían… ajenas.

Parte del problema es, por supuesto, la Operación, cuya realidad, que implica un cuchillo curvo y una larga y dolorosa convalecencia, es difícil de digerir. En la novela *Un hijo del circo* (1994) de John Irving se puede leer una descripción gráfica de lo que ocurre. «La «operación» —esta es la palabra que ellos utilizan— de un hijra la realizan otros hijras. El paciente contempla un retrato de la diosa madre Bahuchara Mata; le aconsejan que se muerda el cabello porque no se aplica anestesia, aunque se le seda con alcohol o con opio. El cirujano (que, por supuesto, no es cirujano) le ata una cuerda alrededor del pene y los testículos para que el corte sea limpio, porque es de un solo tajo que extirpan ambas partes. Se deja sangrar libremente al paciente porque se cree que la masculinidad es una especie de veneno que se purga sangrando. No se hacen suturas; la gran zona en carne viva se cauteriza con aceite caliente. Mientras la herida cicatriza, se mantiene abierta la uretra mediante repetidas punzadas. La arrugada cicatriz que resulta de ello se parece a una vagina.»* *Ay*.

Irving también dice: «Al margen de lo que uno pensara o dijera acerca de los hijras, *eran* un tercer género: sencillamente (aunque no fuera tan sencillo) eran otro sexo. También era cierto que en Bombay cada vez eran menos los hijras que podían mantenerse a sí mismos repartiendo bendiciones o mendigando, y cada vez había más que se hacían prostitutos». Estas palabras siguen siendo exactas hoy en día. En consecuencia, el mundo de las hijras, ya abrumado por la desconfianza, la aversión y la antipatía del mundo en general, ahora también se ve amenazado por el peligro cada vez mayor de una infección por VIH y, por tanto, de sida.

Estas son las tres formas tradicionales en las que las hijras se ganan la vida: *manti* (o *basti*), es decir, la mendicidad; *badai*, las bendiciones durante la celebración de las bodas, y *pun*, la venta de servicios sexuales. En la Bombay de hoy, con sus altos edificios, sus guardias en las verjas, la pérdida de interés por las *badai* y la policía dispuesta a detener a los mendigos y hacer cumplir las leyes contra el *manti*, que sancionan con una multa de mil doscientas rupias (quince dólares), solo la *pun* les ofrece la posibilidad de ganar lo suficiente para sobrevivir. Existe una ley contra la mendicidad, pero las que penalizan el trabajo sexual son más laxas. Sin embargo, hay otros riesgos más graves, los de la infección y la muerte.

El mundo de las hijras está extraordinariamente estructurado y jerarquizado. En la India hay siete *gharanas* (literalmente, «hogares») de hijras, que son como las «familias» que conocemos de las películas de la mafia pero mucho menos poderosas, mucho menos despiadadas y mucho más vulnerables. A la cabeza de cada *gharana* hay una *naik*, o «gurú principal», y estas están repartidas por toda la India; en Bombay solo vive una. De la gurú principal de cada *gharana* desciende una pirámide de gurús y *chelas* («discípulas») menores, envueltas en relaciones de protección y explotación. Si arrestan a una discípula, la gurú pagará la fianza; si hay peleas entre las hijras, y las hay a menudo, la gurú actuará como mediadora y las resolverá. No es fácil cambiar de gurú. No es fácil alterar de algún modo la jerarquía. Solo es posible entrar en la comunidad hijra mediante la presentación de otra hijra, y con la bendición de las *naiks* y las gurús menores. Una vez dentro, no hay realmente forma de salir. La *gharana* es como una familia y no se puede renunciar a ella.

Esta estructura familiar es lo que da sentido a la vida de una hijra y lo que constituye su mayor atracción. Eso, antes que la transexualidad, es lo que las atrae. Solo alrededor del sesenta por ciento de las hijras de Bombay se somete realmente a la Operación, aunque, según dicen, «en Guyarat se insiste en ello». (Por cierto, con el debido

respeto a John Irving, no siempre se llama *la Operación*. La palabra más común para designarla es *Nirvana*.) Y lo más sorprendente, hay hijras de sexo femenino, mujeres que nacieron mujeres y se ven arrastradas a las *gharanas* por la aparente seguridad que ofrecen las jerarquías como sustituto de la vida familiar. Esto es lo que significa ser hijra, me dijeron una y otra vez: formar parte de su *gharana* y servir a su gurú. Lo del género es secundario. La familia manda.

Y a veces la familia es parte del problema. En la base de la pirámide de la *gharana*, una pequeña gurú les da a sus discípulas la tarea de traer cada día una determinada cantidad de dinero, que ella tiene que pagar a su vez a su gurú, y así sucesivamente en la pirámide. La presión para reunir la cantidad exigida obliga a las hijras a aceptar cinco o seis actos sexuales diarios, a menudo apresurados y descuidados. Si el cliente se niega a usar preservativo, a veces no hay tiempo para discutir. Y así aumenta su vulnerabilidad. Quienes están ahí para protegerlas son en parte responsables de su exposición a una infección mortal. Así es la vida de la familia hijra.

Las hijras exageran su número, afirmando que son cien mil solo en Bombay. La cifra real se acerca probablemente a las cinco mil en Bombay, mientras que cien mil podrían ser las que hay en toda la India. Viajan mucho, yendo de un evento a otro por todo el país —una hijra me dijo que había estado en Ghaziabad, Haryana, Nepal, Ajmer y Guyarat en los dos últimos meses— y, al parecer, son pocas las que se quedan en sus lugares de origen. Solo una de las hijras que conocí en Bombay había nacido allí, y no es un caso atípico. El rechazo y la desaprobación de la familia son probablemente las razones del desarraigo. Después de reinventarse como seres que sus familias de origen por lo general rechazan, las hijras suelen llevar esa nueva identidad a nuevos lugares, donde las acogen y se forman nuevas familias a su alrededor.

Malwani, en Malad, es una de las zonas duras de la ciudad; era el lugar adonde iban a parar los convictos hace medio siglo y hoy día es un barrio de chabolas donde viven muchas de las hijras de Bombay. Obtener una vivienda digna es un problema. «En Andhra, el primer ministro dio viviendas a las hijras, pero aquí no lo ha hecho», me comentaron las hijras que conocí. Las cartillas de racionamiento son escasas y están muy buscadas. Sin cartilla de racionamiento, ni la tarjeta de contribuyente, ni un documento de identidad de votante ni una cuenta bancaria, no existen, y el Estado puede ignorarlas. No es de extrañar, por tanto, que se sientan vulnerables, que teman no solo a la policía, sino también los hospitales. Los médicos suelen ser groseros y no quieren atenderlas, aunque, según me dijeron, hay indicios de que las cosas están mejorando, incluso entre los agentes de policía. «Ahora nos dan trato de "señora" y no solo nos sueltan *galis* ("insultos").»

Un *gut* es un grupo de autoayuda creado para combatir los diversos riesgos a los que se exponen las hijras, sobre todo relacionados con la salud. El *gut* Aastha de Malwani es uno de ellos. «Ha tenido mucho éxito. Cuando nos presentamos quince personas en la comisaría porque han arrestado a una de nosotras, la policía se comporta mejor.» Con la ayuda del *gut*, algunas hijras se convierten en «educadoras de sus pares» y comparten lo que saben con su comunidad. En la actualidad hay unas siete mil educadoras de ese tipo en la India, y cada una «hace el seguimiento» de cincuenta miembros de la comunidad, y gracias a ello cada vez son más las hijras que son informadas y persuadidas de que hay que acudir regularmente a los centros de salud para hacerse análisis de sangre.

Pero aún queda mucho por hacer. El uso de condones entre los clientes de las hijras todavía es bajo, quizá solo un cincuenta por ciento, y aunque el descenso de las infecciones por gonorrea y clamidia por debajo del cinco demuestra que está dando resultados, los riesgos siguen existiendo. El *gut* Aastha fabrica y reparte preservativos con

sabor a *paan* («nuez de betel»), y a las hijras se las entrena (con la ayuda de atractivos penes de madera) para sostener en la boca los populares condones con sabor y deslizarlos rápidamente sobre el miembro del cliente. (Me hicieron un par de demostraciones de la técnica, solo en miembros de madera, me apresuro a aclarar, y me impresionó su rapidez y su habilidad.)

Las hijras de Malwani están preocupadas por su imagen. «La policía tiene ideas equivocadas sobre nosotras.»

Les preocupan especialmente «esas personas que se visten de hombre por la noche, pero que durante el día, con ropa de mujer, roban y hurtan, pues por su culpa las hijras tienen mala fama». Esta animosidad hacia las hijras falsas, o *naqlis*, estaba muy extendida.

«Por supuesto que todas distinguimos a las *naqlis*. En cuanto nos ven, echan a correr.»

«Fuman bidis y beben alcohol en la calle.»

«Cuando les preguntamos quién es su gurú, no saben qué responder.»

«Caminan como hombres.»

«No conocen el lenguaje especial.» Las hijras tienen una forma de comunicarse codificada a base de palabras y señales, que utilizan, por ejemplo, para avisar del peligro.

«No somos malas —dicen. Pero admiten que tampoco son perfectas—. No nos juzguen a todas solo porque unas pocas hijras lo hagan mal.»

«Nadie va por los pueblos robando niños [para convertirlos en hijras]. Eso es un bulo.»

La mayoría de las hijras que conocí «se dieron cuenta» en la pubertad, aunque para algunas el descubrimiento llegó algunos años después. Lo que siguió, con frecuencia, fue rechazo y miedo.

«Desde mi más tierna infancia tenía maneras de niña, y se reían de mí y me reñían.»

«A menudo pensaba que tenía que vivir como un chico,

pero por más que lo intentaba no lo conseguía.»

«Es algo que se lleva en los genes.»

«Mi familia siempre lo ha sabido, pero todavía lo niega.»

«Por el *izzat* («honor») de la familia, me echaron de casa.»

«Cuando estaba en la universidad mi padre me golpeó. "Pégame", le dije, "¿qué puedes hacer?"»

«De no ser por la comunidad, no seguiría viva. En casa me gritaban, me insultaban, de todo.»

Pero hay algunas excepciones raras.

«Yo visito a mi familia, pero solo de noche.»

Y empieza a haber conciencia política.

«A diferencia de las mujeres, nosotras no tenemos quien defienda nuestros derechos, ni siquiera como "mujeres de segunda".»

«Nosotras también somos parte de la creación.»

Thane, la ciudad de los lagos, es un entorno mucho más atractivo que los bajos fondos de Malwani o el barrio rojo de Kamathipura, donde hay un callejón especial para hijras. (Se dice que las hijras fueron en su día dueñas de todo el barrio rojo, pero tuvieron que venderlo, callejón por callejón, a medida que las *gharanas* se empobrecían.) Fui a Thane para encontrarme con una hijra excepcional llamada Laxmi, que destacaba por su gran elocuencia y la fuerza de su personalidad. En sus inicios, Laxmi paseaba cada tarde alrededor del lago Talao Pali, en Thane, donde era una especie de estrella local. Laxmi es una rareza entre las hijras; vive con sus padres y, para no molestarlos, se viste de hombre cuando está con ellos. Ellos la llaman por su nombre masculino, Laxmikant, o por el apodo familiar, Raju, y, como hombre, trabaja en casa dando clases de *bharatnatyam*. Pero cuando sale se convierte en Laxmi, y en Thane todo el mundo la conoce.

Es una persona voluptuosa que no pasa inadvertida con sus labios morados oscuros. Sus comienzos no fueron tan

atípicos. «Entre los nueve y los diez años le decía a la gente que era gay. Me llamaban de todo. *Gur*, "cielo", o *meetha*, "encanto". Un día en los jardines de Maheshwari conocí a Ashok. "Hay algo que está mal en mí, ¿qué debo hacer?", le pregunté. "El mundo es lo que no es normal, no *tú*", me dijo él.»

Aún estaba en la secundaria cuando empezó a ir a bares gais y a bailar por dinero. «Hasta que hace quince años me convertí en la primera *drag queen* de Bombay.» Poco después conoció a una mujer, Gloria, que le abrió la puerta al mundo hijra. «Mi hermano es como tú», le dijo. Laxmi conoció al hermano de Gloria, la hijra Shabina, en una cabina telefónica de la Terminal Victoria de Bombay o TV (ahora rebautizada como Chhatrapati Shivaji Terminus, o CST, aunque se sigue utilizando el antiguo nombre). «Normalmente viste con saris, pero ese día en la VT iba con vaqueros.» Laxmi llevó a Shabina al Café Montecarlo. Ella no quería entrar. «La tomé de la mano. "Tú eres quien eres y deberías disfrutar de la persona que eres", le dije. Pero una vez dentro le confesé que antes no podía ver a las hijras. "¿Por qué aplaudís y mendigáis?", le pregunté. "Deberíais poneros a trabajar como es debido." Entonces ella me explicó la estructura, las *gharanas*. Me interesó. Era más que hablar solo de sexo.»

A través de Shabina conoció a otras hijras, en especial a Manjula Amma, alias la Gorda Manjula, de la *gharana* Lashkar, que dirigía Lata Naik. Laxmi se unió a esa familia. «En Byculla entré en el mundo hijra. Lata Naik también estaba allí. Yo estaba sudando. Un anciano me indicó adónde ir. Vi a Lata Naik. Tenía cincuenta y cinco años pero aparentaba cuarenta y cinco. Había seis hijras espantosas alrededor de ella. Me hicieron pensar en Ravana.» Ravana es el rey demonio del *Ramayana*, que raptó a Sita, la consorte de Rama, y se la llevó prisionera a su reino, Lanka. «Le dije: "Quiero ser miembro. ¿Cuánto cuesta? ¿Hay que hacer alguna donación?". Lata Naik se rio. Y me aceptó verbalmente, sin pedirme dinero. En aquella época no se ponía nada por escrito. Lata Naik fue la

que más tarde empezó a llevar un registro. Tenía una letra preciosa; la he visto en los libros hijróticos que ahora lleva.»

Antes de Lata Naik estaba Chand Naik. Otra *naik* quiso ser *chela* de Chand, pero se mostró grosera y ella la rechazó. Esto provocó una ruptura entre sus *gharanas* que duró varios años, hasta que las dos casas finalmente se reconciliaron. «Cuando hay este tipo de disputas, siempre es la *gharana* Lashkar la mediadora.» Hace trece años empezaron de nuevo las divisiones. «Me convertí en *chela* justo un día antes. Tres *gharanas* en un bando y cuatro en el otro. La ruptura duró hasta hace poco. Así que ahora todo el mundo está muy emocionado. Se nota un gran cambio en los ánimos. La guerra ha terminado. Ya no hay rivalidad.»

El padre de Laxmi es «el tipo de militar brahmán de Uttar Pradesh». Le costó mucho aceptar la transformación de Laxmi, sobre todo porque desde el principio fue una hijra muy atrevida que concedía entrevistas al programa *Zee News* y demás. Después de verla en el canal de televisión Zee, su padre quiso casarla. Ella se opuso al matrimonio y al final su padre, entre lágrimas, cedió. «Mi padre, el pilar de mi casa. Lloró.» El amor de su madre nunca estuvo en duda. «Para mí, mi madre lo es todo.»

Ahora sus padres la han aceptado, hasta el punto de tener curiosidad por sus implantes mamarios. Una vez en casa se sentó con el pecho desnudo, porque se había olvidado de ponerse una camiseta. Su padre la riñó. «Si lo has conseguido —le dijo—, aprende a respetarlo.» «Ahora mi padre es mi mejor amigo», me cuenta Laxmi.

Laxmi es franca, confiada y segura de sí misma. Quiere participar en la campaña contra el VIH y el sida, y ayudar a salvar lo que ella también llama «el tercer género de la India». «Las hijras nos hemos hecho oír más —explica—, pero el problema ahora son los activistas que intentan meternos en la cultura de los HSH.» (Los HSH son hombres

que tienen sexo con hombres, y los hay de tres tipos: *kothis*, los que se ponen abajo, *panthis*, los que se ponen arriba, y *double deck* o dos pisos, que no necesitan explicación.) «El sector HSH está tomando mucha fuerza —señala—. Pero nosotras no somos simples HSH. Ni siquiera somos simplemente TG [personas transgénero]. Somos… hijras. Llevo conmigo toda una cultura. Es ese aspecto colectivo, la cultura hijra, lo que importa. No podemos sacrificarla. Somos diferentes.»

Se cree que las hijras de Bombay y del resto de la India son la comunidad con el mayor riesgo de infectarse con el VIH. Ha habido mejoras en cuanto a la organización, la difusión, la educación y el desarrollo personal, pero para muchas hijras, la vida sigue estando marcada por las burlas, la humillación, la estigmatización, el miedo y el peligro. Puede que Laxmi de Thane y las «educadoras de sus pares» de Malwani sean historias de éxito, hijras que han tomado las riendas de su destino e intentan ayudar a sus compañeras, pero muchas están hundidas en la pobreza y la enfermedad.

Según los poetas-santos del shaivismo, Shiva es *Ammai Appar*, madre y padre combinados. Se dice de Brahma que creó la humanidad al convertirse en dos personas: el primer hombre, Manu Svayambhuva, y la primera mujer, Satarupa. En la India siempre se ha entendido la androginia, el hombre en un cuerpo de mujer, la mujer en un cuerpo de hombre. Sin embargo, las Ardhanaris andantes que hay entre nosotros, el tercer género de la India, siguen necesitando nuestra comprensión y nuestra ayuda.

DISCURSO DE GRADUACIÓN EN LA UNIVERSIDAD NOVA SOUTHEASTERN, 2006

El gran novelista francés Gustave Flaubert, en su última novela, *Bouvard y Pécuchet*, publicada en 1881, nos habla de los peligros de la erudición excesiva. Los protagonistas, un par de tontos oficinistas jubilados, intentan regir su vida según la información que obtienen de manuales de instrucciones, con consecuencias cómicas y catastróficas. Como todos ustedes han pasado unos cuantos años aprendiendo cosas de los libros, tal vez les parezca inapropiado que recomiende este sedicioso texto extranjero que denuncia de forma tan radical tales estudios. Sin embargo, lo recomiendo, aunque solo sea por el apéndice que Flaubert adjuntó al cuerpo principal del libro, el merecidamente célebre «Diccionario de ideas corrientes». A Flaubert le fascinaba la estupidez general de la mayoría de los seres humanos por su capacidad de asimilar y repetir como un loro los tópicos y otras pepitas de oro de los necios como si se tratara de la sabiduría de los dioses. En este diccionario nos ofrece unos buenos ejemplos de lo que Wyndham Lewis describió como el infierno morónico. He aquí unos extractos:

AMÉRICA: Buen ejemplo de injusticia: fue Colón quien la descubrió, y el nombre le viene de Américo Vespucio. De no haberse descubierto América, no tendríamos la sífilis ni la filoxera. Magnificarla, en cualquier caso, sobre todo cuando no se ha estado en ella.

ARTISTAS: Todos son unos comediantes… Lo que hacen los artistas no se puede decir que sea «trabajar».

AUTOR: Se debe «conocer a los autores»; pero se vería uno en un apuro si tuviera que citar sus nombres.

BASE: Las bases de la sociedad: la propiedad, la familia, la religión, el

respeto a las autoridades. Hablar airadamente si se las ataca.

BEETHOVEN: No pronunciar «Bitovan».

CELEBRIDADES: Denigrar como sea a las celebridades señalando sus vicios privados.

CENSURA: ¡Por más que se diga, es útil!

CORÁN: Libro de Mahoma que trata solo de mujeres.

DEVOCIÓN: Quejarse de que los demás no tienen.

DOCTRINARIOS: Despreciarlos. ¿Por qué? No se sabe.

ESTUDIANTE: … y no estudian.

FRANCÉS: El primer pueblo del mundo.

GLOBO: Se tardará en llegar a dirigirlos.

HOMERO: NO existió jamás.

IMBÉCILES: TOdos los que no piensan como nosotros.

IMAGINACIÓN: Desconfiar de ella.

INGLESA: EXtrañarse de que tengan niños guapos.

INNOVACIÓN: Siempre peligrosa.

ITALIA: Produce muchas decepciones.

JUSTICIA: NO preocuparse nunca por ella.

JUVENTUD: ¡Ah, qué hermosa es la juventud!

LIBERTAD: «¡Oh, libertad, cuántos crímenes se han cometido en tu nombre!». Tenemos todas las que son necesarias. «La libertad no es el libertinaje» (frase de conservador).

MORENAS: Más ardientes que las rubias.

Suficiente. La vida era muy distinta en 1881. O quizá no tanto.

Me alegra informarlos de que el mundo real, al que están a punto de volver después de estos años en Florida, está lleno de prodigios y brillantez, pero deben saber también que se verán atacados desde todos los flancos por la monotonía y la insensatez.

Es posible que se encuentren con mentes realmente originales, como la del profesor indio Amartya Sen, galardonado con el Premio Nobel, quien sostiene que, cuando definimos nuestra identidad de una forma demasiado limitada en términos de raza, religión, clase, nación o tribu, nos hacemos tan pequeños que aumentan las probabilidades de que haya conflicto y violencia. Pero también podrían encontrarse con un profesor rival, el profesor Samuel P. Huntington, que opina lo contrario cuando afirma que nos enfrentamos a un «choque de

civilizaciones» y nos anima a empequeñecernos exactamente de la forma en que el profesor Sen nos advierte que no hagamos.

¿Cómo saber quién tiene razón y quién no? ¿Somos criaturas plurales que podemos tener mucho en común con quienes nos piden que veamos como nuestro prójimo, o somos criaturas singulares, cerradas en nosotras mismas y hostiles que nunca nos mostramos más agresivas que cuando creemos estar siendo tratadas injustamente? ¿A quién seguiremos y —aún más difícil de responder— cómo lideraremos?

Ustedes son, o eso nos dice el diccionario de ideas corrientes contemporáneas, «los líderes del mañana». Si profundizan en el tema del liderazgo, encontrarán muchas enseñanzas, como las del satírico desconocido que describió a un líder como alguien que da la espalda al pueblo y luego afirma que todos están detrás de él, o las del despiadado *Príncipe* de Maquiavelo, que les dirá que el miedo es más eficaz que el amor como herramienta de gobierno, o bien las del presidente George W. Bush, que pronunció las palabras memorables de que «un *liderazgo* es alguien que une a la gente» y que, en la vida, no podemos predicar una cosa y hacer la contraria.

¿Cómo discernir entre la lección inteligente y las palabras huecas? Si este es el tipo de pregunta que ya se han hecho, los felicito. Si se trata de una línea de investigación que no les parece fructuosa, entonces continúen con la fiesta, amigos. Pero si, por el contrario, se encuentran en un punto intermedio, lo que sigue quizá pueda serles de alguna utilidad.

La recomendación que he venido a hacerles, que piensen por ustedes mismos, no es algo que se pueda dar por «hecho». Se verán empujados en muchas direcciones, animados o intimidados para que sean un buen miembro de su familia, de su país, de su profesión, de su clase social, de su género, de su equipo de béisbol o de su fe. Hay por el mundo un espíritu que valora más la responsabilidad colectiva que la libertad individual.

En consecuencia, se los instará a recibir y a seguir las ideas de uno o varios grupos que los reivindicarán como miembros y les exigirán que valoren su pertenencia a ese grupo antes que a cualquier otro. Si les ofrecen una sola entrada para las Series Mundiales el día del cumpleaños de su mujer, deberán poner su lealtad a su matrimonio por encima de su afición por su equipo, y viceversa; o, en un conflicto entre su fe religiosa y su país, deberán responder a las exigencias de Dios y rechazar las del Estado. Vivimos en una época de pensamiento grupal competitivo, y nuestras ideas de lo correcto y lo incorrecto, de lo que es permisible y lo que no, están moldeadas por dicho pensamiento hasta un punto tan alarmante que podría haber dejado de tener gracia.

En 1938, E. M. Forster escribió en «En lo que creo»: «Si tuviera que elegir entre traicionar a mi país o traicionar a un amigo, solo espero tener las agallas para traicionar a mi país». Es decir, que las *afinidades electivas*, término de Goethe para referirse a las lealtades que elegimos, en lugar de las que nos imponen, son la base sobre la que cada uno de nosotros podemos construir un yo libre, moral e inestimable, si hallamos en nosotros mismos el coraje para hacerlo. Y que puede ser más instructivo echar un vistazo a las ideas y el comportamiento de los no ortodoxos, los rebeldes y los *refúseniks* del mundo que admirar a los que han marchado junto a la multitud, cuando no a la cabeza de ella. En 1633 la Iglesia católica obligó a Galileo Galilei a retractarse de su teoría herética de que la Tierra giraba alrededor del Sol. Tardaría 359 años en aceptarla. (El 31 de octubre de 1992, el papa Juan Pablo II expresó su pesar por haber tratado mal a Galileo.) Nelson Mandela pasó veintisiete años en la cárcel por levantarse contra el *apartheid*, pero salió para cambiar su país y el mundo.

Si lo que les interesa es la libertad individual, entonces la heterodoxia, esto es, la capacidad de rechazar las ideas recibidas y de oponernos a las ortodoxias de nuestro tiempo, puede ayudarlos a encontrar la manera.

El poder de la ortodoxia no ha disminuido. Los

Gobiernos continúan acusando de forma sistemática a sus oponentes de falta de patriotismo, los líderes religiosos se apresuran a condenar a sus detractores, las empresas aborrecen a los denunciantes de prácticas corruptas y a los inconformistas, y el abanico de ideas a nuestro alcance a través de los medios de comunicación cada vez es más reducido. Sin embargo, no es el poder ni la adhesión a uno u otro grupo de interés lo que determina dónde está lo correcto y lo incorrecto, el bien y el mal. La lucha por saber cómo actuar de la mejor manera posible nunca cesa.

No sigamos a los líderes. Miremos más bien a los bichos raros que se empeñan en marchar a destiempo. Gracias por la atención y buena suerte a todos.

DISCURSO DE GRADUACIÓN EN LA UNIVERSIDAD EMORY, 2015

Querida promoción de 2015, tenemos algo en común: yo también me iré hoy de la Universidad Emory, y puedo decir que llevo más tiempo aquí que todos los presentes. Emory ha sido buena conmigo, y espero no ser el único que se lleva esa impresión. He hecho buenos amigos y he aprendido mucho. Me enteré de la existencia de ese extraño esqueleto llamado Dooley el día de mi llegada y me da pena no verlo hoy aquí. Espero que aparezca.

Gracias, sobre todo, a los que han sido alumnos míos, he podido escuchar música en Blind Willie's y comer tacos en la Buford Highway. El Son's Place, donde me llevaron a comer *soul food* [comida afroamericana] a los pocos días de estar aquí, ha cerrado, pero seguro que han encontrado otros locales.

Un día como hoy se presta a un poco de nostalgia, porque los finales y los nuevos comienzos, por muy emocionantes que sean, también implican una pérdida, la pérdida del pasado, y es un buen momento para detenerse y darle el lugar que le corresponde.

… Bueno, pues ahora que esto se acaba, espero que tengan hambre, porque su trabajo aquí ha terminado y es hora de salir a comerse el mundo. Es un gran plato y van a necesitar tener un gran apetito.

«El mundo es interesante y difícil —les repite siempre Toni Morrison a sus alumnos—. ¿La felicidad? No os conforméis con ella.» Ahora bien, no creo que Toni Morrison esté argumentando en contra de que seamos felices, porque, después de todo, la felicidad, o al menos la búsqueda de la felicidad en Estados Unidos es uno de nuestros derechos garantizados por la Constitución. Creo

que en realidad les está diciendo que la felicidad no basta. Porque ahí fuera está esperándonos la grandiosa y terrible realidad humana, con sus alegrías y sus penas, sus peligros y sus visitas al dentista. Seamos ávidos de ella, cojámosla a puñados y metámonosla en los bolsillos, en la boca o donde queramos. La mejor manera de responder a la inmensidad de lo desconocido es crecernos. Si la vida, como dice Toni Morrison, es dura e interesante, seámoslo más. Seamos más duros, más interesantes, y viviremos mejor.

No seamos pequeños, seamos más grandes que todo.

Si de algo he aprendido como escritor es de voracidad. El arte del novelista es, en muchos sentidos, un arte prosaico, trata de la vida tal y como se vive realmente, que es lo contrario a una torre de marfil. La labor del novelista, tal y como yo la veo, consiste en hundir las manos lo más profundamente posible en la materia de la vida, hasta los codos, hasta las axilas, y sacarlas llenas de esa materia —qué pasa realmente en la cabeza de la gente, qué música hay en ella, qué películas, qué sueños, qué Kardashian— e informar sobre ella.

Tampoco está tan mal como plan de vida. (Sin contar lo de la Kardashian. Si pueden, eviten esa parte.)

Sumérjanse. Sumérjanse en lo más hondo. Húndanse o naden. Bueno, si es posible, no se hundan. En Emory deberían haber aprendido como mínimo a mantenerse a flote.

El mundo está lleno de cantos de sirena que atraen a los marineros incautos hacia las rocas; de falsas promesas, de oro falso; de zorros, gatos y cocheros que llevan a los jóvenes a la tentadora y excesiva Isla de los juegos, donde los niños se vuelven burros, como sabemos quienes hemos visto *Pinocho*.

No nos volvamos burros.

Para evitar correr esa suerte, permítanme que les sugiera la herramienta que se necesita: el escepticismo. Es preciso tener, refinar y perfeccionar lo que, según Ernest Hemingway, es lo más esencial para todo buen escritor: un detector de mierda. (Una vez más, un buen consejo dirigido

a los escritores resulta ser un excelente consejo para la vida.) El mundo en el que han crecido está insólitamente lleno de mierda. En la era de la información ha aumentado exponencialmente la desinformación. Si buscan la verdad, ándense con cuidado. Quizá se hayan topado con la famosa frase del presidente Abraham Lincoln. «Internet —dijo— está lleno de citas falsas.»

Escuchen a su presidente. Sean escépticos con lo que se tragan. Es bueno para la digestión. A veces pienso que vivimos en una época muy crédula. La gente está dispuesta a creer cualquier cosa. Dios, por supuesto. Es sorprendente la cantidad de estadounidenses que se tragan esa vieja historia. Tal vez ustedes sean la generación que pase de las tonterías ancestrales. *Imagine there's no heaven*, como propuso John Lennon. Pruébenlo. Es una de esas verdades antiguas que tal vez puedan remplazar por fin con la verdad.

Pero no es solo Dios. También están el yoga, el veganismo, la corrección política, los platillos volantes, los negacionistas del 11-S, la cienciología y, por el amor de Dios, Ayn Rand. Cuando la Modern Library pidió a los lectores que eligieran por votación las mejores novelas de todos los tiempos, las de Ayn Rand quedaron en los puestos 1, 2, 7 y 8, y los libros —iba a decir de ficción en lugar de religiosos, pero ¿qué diferencia hay?— de L. Ron Hubbard en los puestos 3, 9 y 10. Los otros autores que entraron entre los diez primeros fueron Tolkien, Harper Lee y George Orwell. Por si esto no fuera suficientemente aterrador, las encuestas de opinión muestran regularmente que la cadena de noticias que inspira más confianza en Estados Unidos es la Fox News. La afición estadounidense por la ficción mala, incluso por la ficción muy mala que se hace pasar por hechos —las armas iraquíes de destrucción masiva, por ejemplo, o el supuesto encubrimiento de Bengasi por parte de Hillary Clinton—, parece ser inagotable.

Tal vez sean ustedes la generación de mirada observadora que empiece a ver a través de la desinformación, el bla-bla-bla y las mentiras. Si son capaces

de rascar todas las capas de sandeces que se vierten a diario sobre las maravillas del mundo, quizá sean la generación que se recuerde a sí misma que este mundo es realmente maravilloso y se deshaga de todos los charlatanes que están vendiendo otro que han inventado en su propio beneficio.

Espero que sí. Nosotros, y con ello me refiero a mi generación, no hemos aprovechado bien nuestro tiempo en la Tierra, y me parece justo pedirles disculpas públicamente por el desastre que estamos dejando, todo el caos ecológico, fanático y oligárquico, en el que el uno por ciento del país lo consigue todo mientras están matando a chicos a diario por el delito de ser negros, y en el que los fanáticos religiosos de este país piensan que Jesús no quiere que se vendan magdalenas a las parejas homosexuales, mientras que los de otros lugares creen que su dios aprueba que se corte la cabeza de hombres inocentes.

Nos teníamos por personas tolerantes y progresistas, y les estamos dejando un mundo intolerante y retrógrado. Pero el mundo es un lugar resistente cuya belleza sigue siendo impresionante y cuyo potencial todavía es asombroso. En cuanto al desastre que hemos creado, ustedes pueden cambiarlo, y no albergo ninguna duda de que lo harán. Tengo la sospecha de que son mejores que nosotros, que se preocupan más por el planeta, que son menos fanáticos y más tolerantes, y que sus ideales resultarán ser más válidos que los nuestros.

No se equivoquen. Pueden cambiar las cosas. No crean a quien les diga lo contrario. He aquí cómo hacerlo. Cuestionen todo. No den nada por sentado. Discutan todas las ideas recibidas. No respeten lo que no merece ningún respeto. Digan lo que piensan. No se censuren a ustedes mismos. Utilicen la imaginación y expresen lo que esta les muestre.

La educación que han recibido en este hermoso campus les ha proporcionado todas estas herramientas. Úsenlas. Estas son las armas de la mente. Piensen por ustedes mismos y no dejen que su mente ruede sobre raíles de tranvía que otros instalaron por ustedes. Somos animales de

lenguaje. Somos criaturas que sueñan. Sueñen. Hablen. Reinventen el mundo.

> ¡Qué obra maestra es el hombre! ¡Cuán noble por su razón! ¡Cuán infinito en facultades! En su forma y movimientos, ¡cuán expresivo y maravilloso! En sus acciones, ¡qué parecido a un ángel! En su inteligencia, ¡qué semejante a un dios! ¡La maravilla del mundo! ¡El arquetipo de los seres!

Aunque no se lo crean, son ustedes. Feliz día de graduación.

CUARTA PARTE

EL ARTISTA COMPUESTO: EL EMPERADOR AKBAR Y LA CREACIÓN DEL *HAMZANAMA*

La India, a mediados del siglo XVI. Desde que Zahiruddin Mohammad Babar de Ferganá, un feroz señor de la guerra timúrida descendiente de Gengis Khan y Tamerlán y dotado de un asombroso talento literario, fue expulsado de su tierra natal, hoy día Uzbekistán, y descendió del noroeste para fundar un nuevo reino en Delhi por la fuerza de las armas y escribir una magnífica biografía, una de las primeras jamás escritas en Asia, solo han pasado treinta y un años. Hace solo catorce el vástago menos brioso de ese caudillo, Humayun, fue depuesto y huyó en un ignominioso exilio a Persia, abandonando a su hijo pequeño para que lo criara un tío afgano. Solo hace dos años del victorioso regreso del fugitivo y el restablecimiento de su dinastía, y hace uno que el monarca retornado, en un momento de cómico anticlímax, se cayó por una escalera y murió dejando a su hijo de trece años, que apenas lo conocía, como heredero de su precario trono. Lo que sigue a este periodo de agitación casi perpetua, aunque parezca poco menos que increíble, es una época de estabilidad política, prosperidad económica, tolerancia religiosa, apertura cultural, estado de derecho y renacimiento artístico: el reinado de medio siglo de uno de los gobernantes más notables de todos los tiempos. Jalaluddin Muhammad, conocido como *Akbar*, «el Grande», y también llamado *jahanpanah*, el refugio del mundo. En un retrato realizado por uno de los maestros persas del emperador Humayun, Abdus-Samad, se ve a un Akbar joven y seguro de sí mismo en un carro de bueyes justo antes de convertirse en rey. Estaba a punto de dejar una impronta.

La segunda mitad del siglo XVI fue uno de esos periodos

excepcionales, no muy distinto del nuestro, en el que el mundo entero parecía estar cambiando rápidamente, un «momento bisagra» en la historia. El siglo XVI, tal vez a diferencia de nuestra época, fue también un momento bisagra en las artes. El reinado de Akbar coincidió casi exactamente con el de la reina Isabel I de Inglaterra; subió al trono un año y pico antes que ella y vivió un par de años más. En Italia se dio el periodo del Alto Renacimiento, de Miguel Ángel y Tiziano y de la poesía de Ariosto. En España fue la época de Cervantes y las dos partes del *Quijote*, y en la Inglaterra isabelina, por supuesto, la de Shakespeare. ¿Qué otros cambios se estaban dando en el mundo? Pues en algún momento de la década de 1560 se inventó el lápiz de grafito, que, originalmente, se utilizó para marcar las ovejas británicas.

(El Nuevo Mundo, lamento decirlo, se queda un poco atrás; no hay lo que se dice una época de esplendor. Francis Drake inició el comercio de esclavos con las Américas en 1562, la colonia de Roanoke se estableció en 1584 y desapareció en 1590, y poco más.)

La India mogol es el territorio «factual» de la corte de Akbar y al mismo tiempo el espacio tan fantaseado por la imaginación del siglo XVI, lleno de príncipes guerreros, princesas travestidas, caballeros cortesanos, espías astutos y gran cantidad de brujas, demonios y magia.

En Occidente se sabía muy poco de Oriente entonces. En la poesía del Renacimiento —por ejemplo, en la gran epopeya en verso *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, y en su precursora, *Orlando enamorado*, de Matteo Boiardo de Ferrara—, se compensa la ignorancia con fantasía. Un príncipe puede ser descrito como el «gobernante de la India y de Catay», y el poeta presupone que semejante disparate tendrá suficiente sentido para sus lectores. La verosimilitud es superflua y tal vez no se considera ni como una opción, ni siquiera por Shakespeare. El propio Otelo, que es moro, menciona haberse encontrado en sus viajes no solo con «caníbales, que se comen los unos a los otros (los antropófagos)», sino también con «hombres que llevan su

cabeza debajo del hombro». Hasta el siglo XVII estuvo tan extendida por toda Europa la leyenda del presbítero Juan, un poderoso rey cristiano cuyo reino perdido, donde se hallaba la Fuente de la Juventud, existía en algún lugar entre los musulmanes y los paganos de Oriente, que casi había dejado de ser ficticia; si no fuera porque tal rey nunca existió.

La imaginación oriental, plasmada en su arte, era tan dada a esas fantasías como la occidental. En efecto, la Europa del Cinquecento era aficionada a presentar como exótico u «orientalizar» Oriente; pero ese mundo oriental también se fantaseaba y se presentaba a sí mismo alegremente como exótico. Es interesante señalar que los dos universos imaginativos son, en esencia, iguales, o al menos se solapan hasta un punto sorprendente, con su mutuo énfasis en la galantería y el espíritu errante (el héroe siempre tiene que ser errante), su fascinación por los taimados mundos del espía y el hechicero, y su insistencia en el agrandamiento físico del mal. Hay ogros y gigantes detrás de cada roca, bajan dragones en picado del cielo y de las profundidades surgen leviatanes. Las artes ocultas son omnipresentes, y en todas partes hay ecos y reflejos de muchos cuentos de hadas de Occidente. Un genio liberado de una botella concede deseos a quien lo libera, del mismo modo que el pez mágico de los Grimm busca complacer al pescador que lo ha dejado en libertad. Unas palabras mágicas abren una cueva del tesoro en la que un malvado mago intentará encarcelar al joven Aladino, exactamente como la magia del flautista de Hamelín abre una ladera rocosa para encerrar a los niños en su interior.

La superación de los monstruos, el anhelo de una idea de nobleza, el amor por la magia, la necesidad de una búsqueda, la adicción a la historia… Puede que eso sea lo que más une a la raza humana, que en nuestra vida soñada y en nuestra imaginación despierta somos realmente de una misma especie. Sin duda, este es el mundo fabuloso del que podría provenir la mejor obra maestra jamás creada en la India y uno de los logros más destacados de todo el canon

artístico, la asombrosa secuencia de mil cuatrocientas pinturas —de las que han sobrevivido menos de doscientas — realizadas entre 1557 y 1572 por encargo del emperador Akbar poco después de su ascenso al trono: las «Aventuras de Hamza» o el *Hamzanama*.

A instancias de un monarca que solo tenía catorce años cuando ordenó pintarlo y veintinueve cuando se terminó, y bajo la supervisión de dos grandes maestros de la pintura persa, más de cien artistas indios trabajaron para completar catorce grandes volúmenes de cien folios cada uno y, al hacerlo, crearon el estilo, la técnica y la estética de la pintura india mogol, y lo hicieron en un extraordinario acto colectivo.

Así lo describí en *Los versos satánicos*:

> Los mogoles habían traído artistas de todas las partes de la India a trabajar en las pinturas; la identidad individual se sumergía en la creación de un Superartista de muchas cabezas y muchos pinceles que, literalmente, era la pintura india. Una mano dibujaría los suelos de mosaico, otra las figuras, otra los cielos con nubes de aspecto chino. En el reverso de las telas estaban las historias que acompañaban las escenas. Los cuadros se mostraban como una película: sosteniéndolos en alto mientras alguien leía la historia del héroe. En *Hamzanama* podías ver la miniatura persa fundiéndose con los estilos de pintura *kannada* y *keralan*, podías ver la filosofía hindú y musulmana formando su síntesis característica de las postrimerías de la dominación mogol.

El reinado de Akbar fue la cúspide del periodo mogol. (Un emperador mogol posterior, Aurangzeb el iconoclasta y destructor de templos, el sexto de los seis «grandes mogoles», hizo mucho daño a la cultura de tolerancia y ecumenismo que Akbar había intentado instaurar.) Además —como nota a pie de página de mi texto anterior—, aunque Akbar, como emperador, se interesó genuinamente por las filosofías hindú, musulmana y cristiana —invitaba a los sacerdotes jesuitas portugueses a visitar su corte desde Goa para que sus filósofos pudieran debatir con ellos—, como mecenas de arte diría que estuvo más interesado en unir

todas las *regiones* de la India que las religiones. En el taller de arte y el *scriptorium* vemos una unión de estilos, que es mucho más importante que las creencias.

Antes de seguir avanzando debemos retroceder, varios siglos, de hecho, y preguntarnos: ¿quién era Amir («señor») Hamza? ¿Existió o fue un héroe imaginario, como Simbad o el Preste Juan? Ambas respuestas tienen algo de verdad. El Hamza histórico más célebre fue Hamza ibn 'Abd al-Muttálib, que vivió en Arabia en el siglo VII d. C. y fue el querido tío, «hermano de leche» y estrecho compañero y consejero del profeta Mahoma. Aunque Hamza era tío del Profeta, ambos tenían casi la misma edad y por eso crecieron juntos. Este Hamza también alcanzó mucha fama como guerrero; fue un héroe en la batalla de Badr del año 624 d. C. y un año más tarde sufrió un terrible destino en la batalla de Uhud. Lo abatió una jabalina lanzada por un esclavo etíope llamado Wahshi, cuyo sobrino había muerto en Badr. Se dice que la temible Hind, esposa de Abu Sufyan, jefe de La Meca, abrió el cadáver de Hamza, le sacó el hígado y el corazón y se los comió. También le cortó la nariz, las orejas y algunas extremidades para hacerse un collar de la victoria que llevaría puesto cuando regresara a La Meca triunfante. Estos detalles empapados de sangre no carecen de relevancia. En las aventuras del Hamza ficticio habrá una gran cantidad de episodios sangrientos de este tipo.

Tras su muerte, Hamza se abrió paso rápidamente hacia la leyenda y pasó a ser el «Amir Hamza», el héroe itinerante de los relatos fantásticos que evolucionaron hasta convertirse en la *Qissa* o historia del Amir Hamza, una saga picaresca que nunca tomó una forma definitiva y que existe en diferentes versiones en distintas lenguas y países. Incluso es posible que algunas de las historias de Hamza fueran anteriores al de carne y hueso, mientras que otras se referían a un Hamza muy diferente, que a finales del siglo VIII luchó contra el también legendario califa de Bagdad,

Harún al-Rashid, protagonista a su vez de muchos cuentos de *Las mil y una noches*.

A pesar de la asociación con el Profeta, las aventuras del Hamza ficticio son de carácter casi totalmente secular, más interesadas en la brujería que en la fe. Una célebre tela del *Hamzanama* —casi todas eran pinturas sobre algodón y no sobre papel, algo poco común— representa al archienemigo Zumurrud Shah huyendo del héroe Hamza en un medio de transporte inusitado: una urna voladora que le envían sus amigos hechiceros. Muy de vez en cuando hay una hazaña piadosa. Otra tela muestra al aliado de Amir Hamza, el príncipe Said Farrukh-Nizhad, levantando sin ayuda de nadie un elefante, una proeza que impresiona tanto a dos de sus enemigos que enseguida se convierten al islam; sin embargo, como se ve incluso en esta historia en la que la fe infunde al creyente una fuerza sobrehumana, lo fabuloso supera a lo espiritual. La dimensión espiritual está en gran medida ausente de las aventuras de Hamza, en el contenido y en la forma. La cuestión de la victoria del islam sobre los adoradores zoroastrianos y otras gentes de baja calaña está presente como tema subyacente, pero rara vez sale a la luz, aunque cuando lo hace es de forma sobrecogedora; por ejemplo, en la pintura que representa cómo se seca el mar, dejando atrás toda clase de fabulosas criaturas marinas varadas, mientras los ídolos paganos parecen destruirse por sí solos, todo ello para celebrar el nacimiento del profeta Mahoma.

En muchas de las pinturas que se conservan se han borrado los rostros. Tras la caída de los mogoles, los siete libros del *Hamzanama* se dispersaron y las mil cuatrocientas pinturas emprendieron viajes tan peligrosos como los de los héroes y villanos que representan. Más de mil doscientas de las mil cuatrocientas se han perdido, presuntamente destruidas. De las menos de doscientas que han sobrevivido, muchas fueron mutiladas a manos de los partidarios de una idea del islam más estricta que la de Akbar, hombres —porque seguramente eran hombres— que se oponían a todo el concepto del arte representativo y estaban decididos a

suprimir lo más escandaloso, la imagen del rostro humano. Es posible que las mutilaciones ni siquiera obedecieran a órdenes oficiales; algunos de los tesoros del *Hamzanama* acabaron en lugares públicos, en hospederías y cafeterías baratas de todo el mundo musulmán, y cualquier mano furiosa podría haber tachado los rostros. Las pinturas mejor conservadas son las que durante mucho tiempo hallaron un refugio seguro en Persia, donde, al contrario de lo que ocurre en la actualidad, apenas se ponían reparos al arte de la figuración, e incluso el propio Profeta era un tema frecuente en la pintura.

La «historia marco» de Hamza, si es que se puede hablar de ella, empieza con Anoshirvan de Ctesifonte, un rey mesopotámico al que se le profetiza que un niño aún no nacido de Arabia lo derrocará, y envía a un lugarteniente con una terrible misión: matar a todas las mujeres embarazadas de Arabia. Hamza es uno de los fetos afortunados que escapan a esta devastación. Al hacerse mayor se convierte en un maestro de las artes de la guerra, y Anoshirvan, al enterarse de su existencia, lo llama a su corte e incluso le ofrece la mano de su hija, la princesa Mihr-Nigar. Sin embargo, el amor tardará en consumarse unos veinte años, porque Anoshirvan envía a Hamza a una serie de misiones peligrosas, y porque —¡ejem!— el héroe pasa dieciocho años entre las hadas y, de una forma un tanto canallesca, tiene una hija con una princesa hada llamada Asma, o Asman Peri. Pero al final Hamza y Mihr-Nigar se rencuentran.

El resto de la saga es un torrente de episodios llenos de proezas en un mundo marcado por las frecuentes intervenciones de la magia y por la importancia de los *ayyar*, los espías. En una pintura tras otra del *Hamzanama*, se representa a los espías irrumpiendo en los palacios y decapitando a los guardias, o llevando información de crucial importancia a sus señores, y en general deslizándose y siseando en los bordes de la escena. En un momento trágico —se han borrado los rostros—, un *ayyar*, que ha entendido mal las órdenes del rey Anoshirvan de Ctesifonte,

entra en el pabellón de Qubad, el hijo de Hamza, mientras duerme y lo degüella. El nombre del *ayyar* puede traducirse, con bastante acierto, como «sordo como una tapia».

La brujería y la traición son los verdaderos polos de este mundo; la fe y la incredulidad, el bien y el mal, los siguen un poco atrás.

El enfoque colectivista del taller de pintura y el *scriptorium* del emperador puede parecer extraño a primera vista a los estudiantes formados en los conceptos y métodos del arte occidental. La filosofía del taller de pintura de Akbar parece estar en marcado contraste con la sensibilidad humanista e individualista surgida como filosofía dominante del Renacimiento. En la Italia del Renacimiento, la fuerza de la mano del artista individual era celebrada y admirada en todas partes, y el «genio» era una cualidad muy apreciada por los mecenas de las artes. Sin embargo, entre los dos mundos había muchas similitudes: tanto en Oriente como en Occidente, el artista seguía dependiendo del mecenazgo de los poderosos y los nobles, los príncipes y los papas. Y todos los artistas renacentistas importantes tenían en sus talleres aprendices que se encargaban de fabricarles las herramientas y mezclarles las pinturas —témpera al huevo en los comienzos del Renacimiento, pintura al óleo más tarde— y a los que también se les permitía trabajar en partes poco importantes de los lienzos de sus maestros. Leonardo da Vinci fue aprendiz de Andrea del Verrocchio, y Miguel Ángel trabajó con Ghirlandaio. Este tipo de producción colectiva no se limitaba en absoluto al mundo de la pintura. Sabemos que incluso en el teatro isabelino se realizaban a menudo obras colectivas; hasta Shakespeare colaboró probablemente con John Fletcher en *Enrique VIII* y *Los dos nobles caballeros*, y un tal George Wilkins podría ser el autor de los actos primero y segundo de *Pericles*.

Sin embargo, sigue habiendo una diferencia fundamental. El arte europeo del siglo XVI ya contaba con lo

que podríamos llamar un sistema de estrellas establecido. *Vidas de grandes artistas* de Giorgio Vasari trata constantemente el tema de la fama, que resulta no ser una preocupación tan moderna como podría pensarse. «La fama de Miguel Ángel —nos señala— aumentó de tal modo que en el año 1503, cuando contaba veintinueve años, [el papa] Julio II lo mandó llamar para que esculpiera su tumba.» O, poco después del cuadro de la *Mona Lisa*, dice sobre Leonardo da Vinci: «Por la excelencia de sus obras la fama de este divino artista aumentó hasta tal punto que todos los que se deleitaban con las artes, y la ciudad entera, quisieron que les dejase algún recuerdo suyo». De hecho, uno de los temas subyacentes del libro de Vasari es que la fama de los artistas podía realzar la de sus nobles mecenas, la de las ciudades donde vivían y la del propio país.

Pocos de los más de cien artistas a los que Akbar reunió para que trabajaran en el *Hamzanama* alcanzaron algo remotamente parecido a esa fama individual. Los dos grandes maestros persas que su padre, Humayun, había llevado consigo a la India al regresar del exilio, y a los que Akbar designó para supervisar el taller de pintura, fueron vistos sin duda como luces brillantes en su corte de lumbreras filosóficas, musicales y políticas; pero ninguno de ellos llegó a ser una de las *navratnas* o «nueve joyas» de la corte, entre las cuales estaban el noble y legendariamente ingenioso Birbal; el ministro de finanzas, Raja Todar Mal; el general Raja Man Singh; el historiador Abul-Fazl; el poeta Faizi; el músico Mian Tansen, o el mulá Abul Hasan «Do Piaza» («Dos Cebollas»), sacerdote, gastrónomo y cocinero, creador del famoso plato Mutton Do Piaza. En un primer retrato, probablemente un autorretrato, el responsable principal del taller de pintura, Mir Sayyid Ali, mostró cómo la pintura mogol india, al alejarse del mundo formalista, decorativo y «más plano» del arte persa, desarrollaría sus propias características específicas. En su obra vemos apuntar una tercera dimensión, la profundidad espacial, y en la vestimenta (india, no persa) y la forma física de la figura advertimos también la llegada del volumen. Se trata

de un precursor clave del estilo del *Hamzanama* y establece a Mir Sayyid Ali como su principal creador.

Su colega persa Abdus-Samad fue inicialmente su ayudante, pero asumió la dirección del taller imperial cuando en los últimos años del largo proyecto Mir Sayyid Ali solicitó y obtuvo permiso para peregrinar a La Meca. Abdus-Samad estuvo a la altura de la tarea, como lo demuestra esa primera obra que representa al rey niño Akbar en un carro de bueyes. En el diseño preciso pero bidimensional de los animales, en el delicado dibujo de la rejilla de madera que rodea el asiento y en la pintura facial, observamos cómo en una fecha tan temprana sigue utilizando un estilo más o menos persa. Al final de su vida, dos grandes obras maestras muestran lo lejos que ha llegado gracias al proyecto *Hamzanama*. En un retrato pintado tras la muerte de Akbar, durante el reinado de su hijo el príncipe Salim, que asumió el título regio de Jehangir, representa al rey persa Jamshid o Jamshed, que según la tradición fue el constructor de Persépolis. En él vemos figuras con volumen, rostros llenos de hondura y carácter, una profundidad de campo genuinamente tridimensional y una libertad en la pintura de la naturaleza que da mucha vida a la obra, y en el encantador cuadro de dos camellos luchando, la energía realista del combate ha dejado muy atrás la estilización persa.

En cuanto al resto de los artistas, como veremos, varios aparecen «nombrados» como pintores a los que se les atribuye el grueso del trabajo de tal o cual pintura del *Hamzanama*, pero fue, sin duda, la estética, tal vez incluso la ética, de este proyecto de catorce o quince años la que subordinó el valor de la contribución individual al de la obra en su conjunto. Los artistas del *Hamzanama*, lejos de alcanzar la posición social de sus homólogos occidentales, tenían más bien el rango de artesanos, equivalente, por ejemplo, al de los maestros albañiles que en ese mismo periodo iniciaron la construcción de una obra maestra de la arquitectura, el gran milagro de piedra arenisca que es la ciudad palacio de Fatehpur Sikri, la primera capital

permanente que construyeron los mogoles, actualmente a una hora de Agra en coche. En muchos casos, los artistas tenían incluso un rango inferior; decenas de los esforzados y hábiles miembros de aquel taller de pintura y *scriptorium* permanecen para siempre en el anonimato: muchos de los calígrafos que escribieron en los folios los relatos de las aventuras de Amir Hamza, muchos de los geniales artistas decorativos que pintaron las espectaculares cenefas alrededor de cada imagen, y sin duda todos los artesanos que armaron esos siete volúmenes complejísimos, encajando las imágenes (pintadas sobre tela de algodón) dentro de las cenefas de papel pintado, fijando tiras de papel a ambos lados de la página para reforzar los puntos de unión, colocando tres capas intermedias de papel, tela y papel de nuevo entre el anverso y el reverso de cada folio para reforzarlo aún más, y haciendo, en general, todo el trabajo sin el cual no habrían sobrevivido ni doscientas de las mil cuatrocientas imágenes. Todos ellos deben buscar su inmortalidad en las páginas vivas del *Hamzanama* en sí, pero su historia se ha perdido.

Gracias a este énfasis en el grupo por encima del individuo, tal vez podemos decir que —a diferencia de los mecenas del arte del Renacimiento— el «artista supremo» del proyecto *Hamzanama* no fue otro que el propio emperador Akbar. No hay respuesta en los anales de la historia a la pregunta de por qué el joven rey, recién ascendido al trono, decidió tan pronto en su reinado reunir a tantos artistas y encargar un proyecto tan colosal. Pero quizá la respuesta se encuentre en su carácter y en su idea no solo del tipo de gobernante que quería ser, sino del tipo de país sobre el que quería gobernar.

Recordemos que *Akbar*, que significa «grande», no era su verdadero nombre; así es, sin embargo, como se lo llamó desde su más tierna infancia, y enseguida se le atribuyeron proezas físicas legendarias, incluso en la niñez. La «grandeza» siempre estuvo en el centro del proyecto. Akbar quería ser un gran hombre y un gran rey, y comprendió que para serlo debía gobernar a un gran pueblo. En otras

palabras, se propuso inventar un reino que mereciera la pena gobernar, un reino cuyos pilares fueran la tolerancia, la reconciliación y la unión. Tal vez con ese espíritu se crearon el taller de pintura y el *scriptorium*; eran, por así decirlo, modelos en miniatura de un estado ideal en el que la creatividad y la genialidad se ponían al servicio de la unidad y la convivencia. La «grandeza» del *Hamzanama* debía residir precisamente en su pluralidad, en su multiplicidad de talentos y en su capacidad para aprovechar y dar forma a esos elementos tan diversos en un todo único y armonioso. La tarea que Akbar impuso a Mir Sayyid Ali y a Abdus-Samad fue, en cierto modo, exactamente la misma que se impondría a sí mismo a lo largo de su vida, y el *Hamzanama* fue el reflejo artístico y la glorificación de su filosofía.

¿Por qué se eligieron las aventuras de Hamza como tema para este grandioso proyecto? Sin duda porque era un héroe famoso, y tal vez porque su figura era en parte histórica y en parte legendaria, es decir, no muy diferente del personaje en el que Akbar deseaba convertirse. También porque la tradición de la saga del héroe errante, en la que este supera grandes obstáculos, vence a enemigos poderosos, obtiene la mano de bellas damas y triunfa contra todo pronóstico es, inevitablemente, una historia sobre cómo alcanzar, por medio de hazañas, el prestigio y la valía que solo los que matan dragones y besan hadas pueden realmente poseer. La historia de Hamza no es la de una búsqueda de tipo tradicional, y se aparta en este sentido de, por ejemplo, la de Arturo y el santo grial, los trabajos de Hércules o incluso el mito de búsqueda persa, *La conferencia de los pájaros* de Attar (en la que treinta pájaros parten en busca de su dios, el Simurgh, y cuando tras muchas pruebas llegan a la cima del monte Qâf, donde se cuenta que vive el dios, se les dice que la palabra *Simurgh* significa «treinta pájaros», es decir, que durante el gran viaje que han realizado, todos ellos se han convertido en el dios que buscaban); pero, aun así, es un relato de engrandecimiento por las propias obras. La grandeza de Hamza no se muestra

solo en sus actos: en realidad es el fruto de esos actos. Una vez más, el héroe imaginario a lomos de su caballo alado de tres patas, Ashqar, se parece mucho al modelo del niño rey de la vida real, ya que, por ejemplo, se sienta sobre su corcel mágico debajo de la fortaleza de su enemigo y lo desafía a combatir a la manera tradicional, es decir, mediante el intercambio de insultos. (Una costumbre que recuerda a los franceses que insultaban a los caballeros ingleses en *Monty Python y el Santo Grial*, o en la versión de Broadway, *Spamalot*: «¡Que te den por el culo!… ¡Me limpio las narices en ti!… ¡No quiero hablar más contigo, animal cabeza hueca, chupavómitos! ¡Me cago en tu dirección general! Tu madre era un hámster y tu padre olía a bayas de saúco». Aunque estoy seguro de que en farsi se decía con más elegancia.)

El Akbar que encargó el *Hamzanama* era el rey, pero aún no era pleno dueño de su reino. Durante los seis primeros años de su reinado, sus territorios fueron gobernados por regentes, primero por su general mayor, Bairam Khan, y después por su tía y nodriza Maham Anga y su hijo Adham, que era hermano adoptivo de Akbar. Las maquinaciones de la temible Maham Anga contra el honorable Bairam Khan; el asesinato de este en su peregrinación a La Meca a manos de un afgano vengativo cuyo padre había perdido la vida años antes combatiendo contra él, y la posterior conducta vil, violadora y sanguinaria de Adham Khan podrían haber salido directamente de los folios del *Hamzanama*. La crisis llegó en 1562, cuando Adham Khan atacó al primer ministro nombrado por Akbar y a continuación le «puso las manos» encima al propio emperador de diecinueve años. Akbar era un joven corpulento y no carecía de la fuerza letal de un monarca. Derribó a Adham Khan, hizo que lo arrojaran de un edificio y, cuando eso no logró matarlo, ordenó que lo arrojaran de nuevo, esta vez de cabeza. Después de eso asumió el control absoluto del trono.

De ello se desprende: (a) la vida real en el siglo XVI no era muy diferente del mundo imaginario de los artistas, y

(b) durante seis años el joven Akbar tuvo más tiempo libre del que volvería a tener después de que Adham Khan fuera arrojado por segunda vez. En ese periodo de las regencias se completó la primera mitad de los folios del *Hamzanama*, y como Akbar siempre fue un gobernante práctico y atento al detalle, cabe suponer que participó a menudo en los trabajos en curso, supervisándolos y criticándolos. Sin duda se estaba familiarizando con niveles surrealistas de infamia. Es fácil creer que la naturaleza fantástica del *Hamzanama*, con su gusto tan persa por los dragones, surgiera en respuesta a la fascinación de un adolescente por lo fabuloso y lo mágico, y su interés por el cuento maravilloso. Los dragones estaban por todas partes en la literatura persa de la época, y los mejores artistas de la India los adoptaron con ganas. En una pintura que diseñó y dibujó principalmente uno de los grandes descubrimientos de la escuela de Akbari, el pintor Dasavanta —hijo de un portador de palanquín aficionado a pintar grafitis en las paredes, lo que llevó a Akbar a incorporarlo al taller de pintura—, vemos cómo el gran amigo de Hamza, el *ayyar* o espía Umar, mata a un dragón particularmente magnífico arrojándole un frasco de nafta y prendiéndole fuego.

Según una visión común de la vida del emperador, aunque el joven Akbar podría haber estado embelesado por los mundos de la fantasía, al hacerse mayor dejó de lado esas cosas infantiles y se alejó del mundo de los dragones cambiándolo por los de la sabiduría y el saber. En otras palabras, el mundo «real» suplantó al de los sueños. Personalmente, no acepto esta descripción un tanto simplista de una vida, cualquiera que sea, como el paso de la imaginación infantil al realismo adulto. Para empezar, como he intentado sugerir, los hechos «reales» de la vida de Akbar dan una imagen de un mundo «real» que contiene muchos de los rasgos más llamativos de los paños del *Hamzanama*, con algún que otro dragón y algún que otro ogro moteado. En segundo lugar, como ya he señalado, todos somos criaturas soñadoras que continuamente vivimos, en parte, en nuestros sueños —sueños de lo que

podría ser, para nosotros mismos y para nuestros hijos, sueños incluso de lo que es el caso, en los que nuestro marido se vuelve más encantador, nuestra casa más elegante y nuestras posibilidades mejores de lo que son—, sueños sin los cuales nuestra vida diaria podría resultar intolerable. Y soñar es también crear, y, desde luego, de ningún monarca tan dotado de creatividad como Akbar puede decirse que ha perdido el contacto con su imaginación. El *Hamzanama* no debe verse como la representación de las fantasías de un niño, sino como la grandiosa, y a menudo maquiavélica, visión de un gran hombre del mundo en el que vivía.

Los principales artistas del *Hamzanama*, aparte de Mir Sayyid Ali, Abdus-Samad y el hijo del portador del palanquín y grafitero Dasavanta, antes mencionado, fueron Basavana, Shravana, Madhava Khurd, Mahesa y Kesava Das, seguidos en importancia por Mah Muhammad, Tara, Jagana, Lalu, Mithra y Mukhlis.

(Mah Muhammad, uno de los artistas secundarios, destaca por su destreza para pintar arquitecturas. En sus palacios de fantasía vemos nacer el estilo que se haría realidad en Fatehpur Sikri.)

Las colaboraciones pueden ser muy estrechas. En la pintura del gigante Landhaur de Sri Lanka siendo secuestrado en sueños por un *dev* o hada mala, quienes colaboran son Dasavanta y Shravana. En este caso, Dasavanta se encarga del diseño, de la vestimenta del Landhaur dormido, con su tridimensionalidad y su pijama estampado de vivos colores, y de la figura del *dev*, una de las muchas bestias o criaturas salvajes del *Hamzanama* de las que Maurice Sendak se habría sentido orgulloso. Shravana es responsable de la cama en la que duerme Landhaur y probablemente de las rocas delicadamente modeladas que se ven en la esquina del cuadro. La vida vegetal plana de influencia persa podría ser obra de una tercera mano. Así que empezamos a ver cómo se reúnen

estos talentos dispares.

Una de las pinturas más famosas del *Hamzanama*, en la que un monstruo marino ataca a Hamza y a sus hombres, es un trabajo conjunto de Basavana y Shravana. (Hamza ha disparado una flecha a la criatura y se le clava en el ojo, enfureciéndola.) Las figuras humanas son obra de Shravana, y la ropa y el monstruo marino, de Basavana.

Entre los adversarios de Hamza en el *Hamzanama* destaca el gigante Zumurrud Shah, el «rey de Oriente», que sufre una serie de adversidades terribles a manos de él y de sus aliados. En una imagen muy conocida, ha caído misteriosamente en un gran hoyo y es apaleado por unos «jardineros desconfiados». El ingenioso diseño, que sitúa a Zumurrud Shah en un marco circular (el hoyo) dentro del marco mayor del cuadro, y la pintura de la figura son de Kesava Das. El resto del cuadro es obra de otras manos no identificadas. Una vez más, vemos que este enfoque de muchas manos no crea el efecto desordenado que cabría esperar; las distintas habilidades —la pintura de paisajes, la pintura de figuras, la arquitectónica o la representación de la ropa— se funden armoniosamente en un todo. A veces, cuando los artistas se estudian unos a otros, sus talentos empiezan a mezclarse y es difícil identificar la mano del autor. Uno de los grandes logros del *Hamzanama*, en mi opinión, está en los hallazgos en torno a la representación de sustancias no sólidas y mutantes, como el agua y las nubes. Las técnicas por medio de las cuales se representa la fluidez fueron una auténtica innovación del taller de Akbar, y todos los artistas parecen haber querido probarlas. En una imagen de una inundación causada por un enemigo en el campamento de Hamza, es Jagana quien pinta las aguas de forma expresiva; en un cuadro inmediatamente posterior en el que el enemigo, Tayhur Shah, ha sido asesinado, las aguas son obra de Shravana. Y en una pintura que representa el rescate de un bebé abandonado, el agua y la mayor parte del cuadro (aunque no la arquitectura de fondo) son de un tercer artista, Kesava Das. En una muestra de su dominio de todas las formas fluidas, él también

presenta un extraordinario cielo nublado sobre una imagen de un héroe no identificado y con cierto sobrepeso que mata a un demonio femenino de grandes orejas. La luminosidad del cielo, con las formas sinuosas y abstractas de las nubes y el aire, atrae las miradas, empequeñeciendo la escena de abajo.

Por último, incluso Mah Muhammad, que suele limitarse a pintar arquitectura, entra en escena, y en una imagen de la heroína y famosa arquera Mihrdukht, nuera de Hamza, que escapa en una barca de unos pretendientes no deseados (tras decirles que aceptará al primero que recupere una flecha que ha disparado), representa el agua y el paisaje; las figuras se atribuyen a otro artista del *Hamzanama*, Banavari.

Sería un error omitir de cualquier estudio de la obra del «artista compuesto» del *Hamzanama* los numerosos actos audaces y a menudo sangrientos de los *ayyars*, los espías. Ya hemos hablado del asesinato del hijo de Hamza, Qubad, a manos de uno de estos *ayyars*; de nuevo, en una imagen de una belleza inusitada que destaca por la representación del agua del mar de Dasavanta —esta vez es Dasavanta—, el *ayyar* Umar, uno de los aliados más cercanos de Hamza, sale en busca del héroe, que en este punto de la historia ha sido tomado prisionero. Umar, a quien siempre se lo pinta como un joven bastante elegante, se presta a hacer el trabajo sucio. En una escena en las afueras del castillo de Fulad que es obra de Kesava Das (las figuras) y Mah Muhammad (la arquitectura, inevitablemente), aparece pateando a un soldado para sonsacarle información. Y sus colegas, los otros *ayyars* de Hamza, totalmente predispuestos a matar, se cuelan en un palacio enemigo y decapitan a los guardias.

Incluso las *ayyars* como Mahiya, espía de otro de los hijos de Hamza, el príncipe Ibrahim, son asesinas entusiastas. En una espectacular imagen de Jagana y Kesava Das, se ve a Mahiya en el centro del cuadro cortando el cuello a un hombre mientras otros dos yacen decapitados y hay como mínimo cinco más esparcidos alrededor,

asesinados. Todo ello en una de las piezas de mosaico y otras decoraciones más hermosas que pueden encontrarse en toda la obra.

En una bella composición entre silvana y palaciega, creada por Basavana y Mukhlis, se ve a otra *ayyar*, KhoshKhiram, deambular por un bosque sosteniendo despreocupadamente la cabeza cortada de otro espía, Kajdast.

Podemos hacernos una idea.

En el universo del *Hamzanama* coexisten los opuestos: la violencia y la belleza, el realismo y la fantasmagoría, el heroísmo y la vileza. Aquí también hay un intento de crear un compuesto: no solo un artista compuesto, sino un mundo compuesto. En estos exquisitos folios, el proyecto pretende representar todo lo que contiene la vida misma, y mucho de lo que los vivos solo pueden imaginar en pesadillas o en sueños. También mucho de la vida de los ogros y de la de los animales, y un poco de la vida divina.

El Hamza héroe también es un ser compuesto, no solo ha sido creado a partir de varios «originales» diferentes, sino que es en parte un hombre de mundo que intenta superar los obstáculos que se interponen en el camino de su verdadero amor por la princesa de Ctesifonte, Mihr-Nigar, y en parte un ser errante en un reino de hadas, amante de las *peris*, las hadas, y enemigo de sus *devs* rivales. Su amor celestial, el hada Asma, o Asman Peri (que significa «hada del cielo»), representa su pasión por el mundo de la fantasía, del mismo modo que su amor terrenal representa su pasión por el mundo real, y en esto también representa al rey Akbar que encargó la obra que, tal como este había planeado, se convertiría en uno de los grandes ornamentos y glorias de su reinado.

Todas estas cosas sucedieron hace mucho tiempo. Pero la historia es un espacio disputado y en ningún lugar lo es más que en la India (aunque de ningún modo solo allí). La

batalla por el pasado es inevitablemente una batalla por el presente. En los últimos tiempos, la historia de las conquistas musulmanas de la India, de las cuales la última y más ilustre fue la del Imperio mogol, se ha convertido en objeto de disputa enconada. El aumento, en las últimas tres décadas más o menos, de un revisionismo hindú agresivo ha llevado a afirmar que la India musulmana era de alguna manera poco auténtica, que las dinastías musulmanas aplastaron y sofocaron la «verdadera» India hindú y tuvieron un efecto a la vez paralizante y distorsionador. Esta visión tan negativa del periodo ha empezado a colarse incluso en los libros de texto. Como parte de su proyecto supremacista hindú, el Gobierno del BJP se dedica de forma sistemática a rescribir y falsificar la historia. Y en una época en la que la militancia del islam moderno podría persuadir a alguien de que esos revisionistas hindúes no andan tan desencaminados, las pinturas del *Hamzanama* se convierten en una prueba importante en el debate.

Durante el reinado de Akbar, la civilización india alcanzó cotas sin precedentes, lo que no significa que haya que subestimarse los logros de, por ejemplo, el gran reino hindú del sur de Vijayanagar, que entró en decadencia al ascender los mogoles. Y, gracias a la excepcional personalidad del rey, esa civilización se caracterizó, y aún se la recuerda, por un espíritu de auténtica búsqueda filosófica, una atmósfera de tolerancia y un proceso que abarcaba a todos los indios, de todas las regiones y todas las religiones. La India sin su pasado mogol no sería lo que es hoy. Si el reino de Akbar fue o no un interludio brillante o un hito importante es un tema para otro día. Hasta entonces, el artista compuesto de múltiples cabezas y manos del *Hamzanama* es todo un símbolo de lo que son capaces los seres humanos cuando reúnen su creatividad en una causa común.

AMRITA SHER-GIL: CORRESPONDENCIA

A principios de la década de 1990, cuando empecé a pensar en mi novela *El último suspiro del Moro*, enseguida vi claro que introduciría en ella la historia (y la obra) de una pintora india del siglo XX totalmente imaginaria. Pensé en varios artistas contemporáneos con quienes me unía una relación y una amistad (Krishen Khanna, Bhupen Khakhar, Gulam Mohammad Sheikh, Nilima Sheikh, Nalini Malani, Vivan Sundaram, Anish Kapoor) y en otros que no conocía personalmente, pero cuya obra admiraba (Pushpamala N., Navjot, Sudhir Patwardhan, Gieve Patel, Dhruva Mistry, Arpana Caur, Laxma Goud, Ganesh Pyne). La obra de todos ellos me ayudó a decidir la clase de cuadros que podría pintar mi «Aurora Zogoiby» ficticia. Pero la figura que, por así decir, me dio permiso para imaginar su personalidad e inventar a partir de ella a una mujer pintora en el corazón mismo del arte moderno de la India, y creer que pudiera existir una mujer así, fue una artista que nunca conocí personalmente, que murió a una edad trágicamente joven y a la que descubrí en un luminoso cuadro de Vivan Sundaram, su sobrino. Esa artista era Amrita Sher-Gil.

El cuadro representa a una familia en su casa. De pie en el fondo hay una figura masculina meditabunda, y, en primer plano, una mujer occidental sentada rígidamente en una silla (y en una mesa a su lado, una pistola). La habitación está llena de muebles y cuadros, y el conjunto muestra una paleta de naranjas y dorados brillantes. Pero, a pesar de la exuberancia y el misterio que envuelve la escena, la mirada se dirige a la joven del primer plano, sorprendentemente hermosa y con una medio sonrisa en un rostro inteligente y divertido. Es Amrita.

En aquel entonces yo no sabía gran cosa de ella. Solo

que era medio húngara y que, tanto en la Galería Nacional de Delhi como en casa de Vivan, había visto algunos de sus cuadros de escenas de la vida rural (cuentacuentos, niñas). Y mientras escribía mi libro no quise saber más. Me hice una imagen de ella como una mujer muy influenciada por las ideas de Gandhi y que se dedicaba a pintar la «verdadera» vida de la India, la vida de las aldeas, y decidí que mi Aurora sería en muchos sentidos su antítesis, una urbanita impenitente y sofisticada. Solo después de acabar el libro me permití conocer un poco mejor a la verdadera Amrita, y enseguida descubrí que mi Aurora y ella tenían mucho más en común de lo que sospechaba. De hecho, en algunos aspectos —sus inclinaciones sexuales, por ejemplo — Amrita Sher-Gil era más bohemia y menos inhibida que la mujer extravagante que yo había inventado.

En sus cartas asoma la verdadera Amrita. «Pensarás que soy una presuntuosa —escribe en 1934, con solo veinte años—, pero me atengo a mis ideas intolerantes y mis convicciones.» Su franqueza, que la convierte en la hermana, y no en la antítesis, de Aurora Zogoiby, es uno de los aspectos que resultan más atractivos de su correspondencia. Elogia a Rabindranath Tagore, pero añade: «Destaca porque la tierra que lo rodea es muy plana». Su enfado con el filisteísmo del nizam de Hyderabad la empuja a hablarle a la cara sin tapujos:

> Tiene en su palacio millones de rupias en trastos, pero también hermoso jade y buenas pinturas mogoles y rajput… y cuando vi los lord Leightons, los Watts, los Bouguereaus allí reunidos y todo el mundo en la fiesta se deshizo en exclamaciones de admiración y alabanzas, me sentí tan mal que cuando me preguntó qué pensaba de ellos le pregunté a mi vez cómo demonios alguien con gusto podía comprar Leightons, Bouguereaus y Watts cuando había Cézannes, Van Goghs y Gauguins en el mercado.

Después de esto él se niega a comprarle sus dos cuadros «cubistas», como es de esperar, y ella, «naturalmente, se enfada».

Cuando escribe a su íntimo amigo y aliado Karl

Khandalavala, se refiere a su crítica de arte en términos que podrían haber dañado una amistad menos sólida:

> Uno tiene la impresión de que es un texto lúcido e impersonal escrito por una persona objetiva y dotada de una mente tranquila y serena. Y mientras lo lee se siente inclinado a decir en voz alta «así es», pero en cuanto lo deja a un lado, lo olvida. Es decir, «no crea ninguna impresión poderosa o duradera en la mente». Es demasiado moderado en el modo de expresarse (tal vez el fallo esté en las palabras que escoges).

Su mayor desprecio lo reserva para los artistas de la Escuela de Bengala, a los que compara despectivamente con los antiguos pintores rupestres de Ajanta:

> En las pinturas de Ajanta hay un núcleo, mientras que la pintura de la Escuela de Bengala no es más que cáscara, una cáscara vacía alrededor de la nada, alrededor de cosas sin importancia, y dejaría de existir si se las quitaran.

Admite que Jamini Roy tiene «cierto talento», pero se niega a que se compare su trazo con el de los maestros de Ajanta.

La ferocidad de su mente y la agudeza de su lengua, junto con una desvergonzada franqueza sobre su propia conducta y una insistencia en su derecho a comportarse como le dé la gana, están también presentes en sus opiniones sobre su familia y amigos. Cuando su padre («Duci») la cuestiona por querer dejar Europa y volver a la India, acusándola de falta de interés por la India, ella se vuelca en un texto extraordinario que es a la vez un testamento artístico y un asalto a las estrechas costumbres de su padre en materia de conducta social y sexual:

> Deseo volver, sobre todo, por mi desarrollo artístico… Qué desencaminado va usted cuando habla de nuestra falta de interés por la India, por su cultura, sus *gentes*, su literatura, todo lo cual me interesa profundamente […]. Nuestra larga estancia en Europa me ha ayudado a *descubrir*, por así decir, la India. El arte moderno me ha llevado a comprender y apreciar la pintura y la escultura indias. Parecerá paradójico, pero sé con certeza

> que si no hubiéramos venido a Europa tal vez nunca me habría percatado de que un fresco de Ajanta o una pequeña escultura del Museo Guimet valen más que todo el Renacimiento junto. En resumen, si ahora quiero volver es para apreciar la India y su valor […]. Me ha entristecido bastante comprobar que antepone usted el mantenimiento de su buen nombre a su afecto por sus hijos. También me ha decepcionado enterarme de la importancia que les da usted a las rencillas que se producen en la opinión pública […]. No me considero en absoluto una persona inmoral, no *soy* inmoral […]. Además, creo que está usted dramatizando (cosa que suele hacer) cuando dice que nuestro regreso a la India será la ruina de su buen nombre. Siempre habrá habladurías de los necios y los malintencionados, aunque no les demos motivos para hacerlo. Y hay personas intolerantes, llenas de prejuicios y fanáticas en todo el mundo, también en la India (como ha descubierto por su propia cuenta), pero ¿tenemos que preocuparnos por *ellas*?

También reprende a su madre, primero por maltratar a los criados y más tarde, a medida que la atribulada señora cae en la inestabilidad mental, por sus mentiras.

> Nos acusa indiscriminadamente de vicios de los que la ingratitud inmoral es el menor, pero también de obscenidad, desidia y manías sexuales anormales.

Atrapada entre un padre frío y convencional y una madre cada vez más trastornada, Amrita se refugia en una visión artística extraordinaria, no solo por su franqueza, sino por su ardiente pasión por lo bello. En una carta a su hermana Indu, habla de unos frescos que ha encontrado en Cochin:

> Paso mis días, de la mañana a la noche —es decir, hasta que se va la luz—, en un palacio abandonado de por aquí. En él hay unas pinturas antiguas maravillosas que aún no han sido «descubiertas». Nadie las conoce y los lugareños —ni siquiera los supuestos responsables, como el *dîwân*— las destruirían, estoy segura, si de ellos dependiera, porque algunos de los paneles representan escenas eróticas. Los animales y los pájaros copulan con el mayor candor, pero curiosamente las figuras humanas nunca aparecen realizando el acto […]. Solo cuando

> uno empieza a copiarlos se da cuenta de la asombrosa técnica, el impresionante conocimiento de la forma y el poder de observación que poseían esos artistas. Curiosamente, a diferencia de las formas esbeltas de Ajanta, aquí las figuras son extremadamente voluminosas y pesadas. Es quizá el dibujo más impactante que he visto nunca.

Los frescos de Cochin reaparecen en una carta apasionada que escribe a Karl Khandalavala, y en ella se ve claramente lo que la influyeron Brueghel y Renoir. Se convenció de que «todo el arte, sin excluir el religioso, ha surgido de la sensualidad: una sensualidad tan grande que desborda los límites de lo meramente físico».

Su gusto en arte es impecable, ya sea la literatura europea (Rousseau, Verlaine, Proust) o la majestuosidad de las tallas de Ellora y de las pinturas rupestres de Ajanta («Querido Karl, ELLORA, AJANTA. Revelación»). Su gusto en lo que se refiere a los seres humanos también es bueno: «Por fin he conocido a una mujer maravillosa, Sarojini Naidu. Y a sus dos interesantes hijas. Una… que es inteligente e ingeniosa, y su hermana pequeña, que parece la mayor de las dos, una extraña criatura salvaje, *sympathique comme tout*». (Sarojini Naidu fue una figura importante del movimiento independentista, una activista política y una poeta cuya obra le valió el apodo de «el Ruiseñor de la India».)

Tal vez no podía esperarse que una mujer como Amrita fuera feliz en una época así. En marzo de 1941 le escribe a Indu:

> Yo… he pasado por una crisis nerviosa y aún estoy lejos de haberla superado. Me siento impotente, insatisfecha, irritable y, a diferencia de ti, ni siquiera puedo llorar. Parece que haya fuerzas que actúan —fuerzas elementales— perturbando y desequilibrando las cosas. El caos y la oscuridad de la vida de los individuos —las guerras, los terremotos, las inundaciones— parecen estar interconectados indefiniblemente. No estamos solas. Lo veo en todas partes.

(Pero unas líneas más adelante encuentra tiempo para

criticar la caligrafía de su hermana —«debes esforzarte por hacerla *lisible*»— y para alegrarse de que el diván nuevo «quede precioso».) Seis meses más tarde moría, con solo veintiocho años, por causas todavía inciertas.

Es enormemente conmovedor encontrar en las cartas de Amrita esa voz apasionada, obstinada y luminosa que habló durante un tiempo muy breve pero con tanta claridad. Volver a sus cuadros después de leerla es encontrar una nueva profundidad en su lúgubre paleta, toda ella de tonos tierra y sombras.

Escribe, solo en parte irónicamente, sobre la decisión de representar

> sobre todo los aspectos tristes de la vida india… Puede que la tristeza, la estrafalaria fealdad de los tipos que escojo como modelos (que, para mí, es una belleza que vuelve insípido todo lo que, según los patrones del mundo, entra en la categoría de la palabra *hermoso*) corresponda a algo que hay en mí, en mi naturaleza, que me lleva a reaccionar a las cosas tristes antes que a las manifestaciones de la vida exuberantemente felices o plácidamente alegres.

El arte de Amrita Sher-Gil se mueve con naturalidad hacia lo melancólico y lo trágico, al tiempo que mantiene su mirada puesta en los altos ideales de belleza. El hecho de que tanto el arte como ella hayan sido tan incomprendidos resulta tal vez conmovedor, pero no sorprendente. En una carta que escribe desde el extranjero a sus padres en agosto de 1938, después de que estos hubieran quemado una «habitación llena» de cartas suyas, entre las cuales había viejas cartas de amor, se resigna a

> una vejez sombría, que no se verá aliviada por la distracción que habría supuesto la lectura de viejas cartas de amor…

y termina, lastimeramente, en hindi: *«Me kohi aysi baat nahin kahungi ya karungi jisse aap ko dukh pahunje»*. «No diré ni haré nada que pueda causaros dolor.»

Se le negó la vejez, sombría o no, pero ni en su magnífico y exuberante ser, ni en la obra que realizó, tuvo

algo de que disculparse. El tiempo ha pasado y su arte perdura. Como escribió Moraes el Moro Zogoiby sobre su madre, Aurora: «Incluso ahora, en el recuerdo, deslumbra, y hay que descubrir círculos y más círculos a su alrededor. Podemos percibirla indirectamente, en sus efectos sobre los demás… Ah, los muertos, los muertos nunca terminados, los que terminan interminablemente: qué larga, qué rica es su historia. Nosotros, los vivos, tenemos que encontrar el espacio en que podamos situarnos a su lado; los muertos gigantes a los que no podemos atar, aunque los agarremos del pelo, aunque los amarremos mientras duermen».

BHUPEN KHAKHAR (1934-2003)

Conocí a Bhupen Khakhar a principios de la década de 1980. Coincidimos en los Riverside Studios de Hammersmith, en Londres, en un encuentro entre escritores y artistas de la India que estaban de visita, y escritores y artistas de origen indio afincados en Londres. Bhupen y yo enseguida congeniamos y nos hicimos amigos. Me dijo que había leído mis libros y los había disfrutado, en parte, porque veía una conexión entre ellos y sus cuadros. Yo tenía la misma sensación, pero a la inversa. Nos compenetrábamos artísticamente, nos parecía que cada uno sabía lo que el otro intentaba hacer, que buscábamos lo mismo pero en diferentes formas de arte.

En mis primeros libros intenté escribir con el lenguaje coloquial de las calles de Bombay. De forma similar, Bhupen se inspiró en el lenguaje visual de las calles indias —escaparates pintados, camiones y *rickshaws*, carteles de cine coloreados a mano— para muchas de sus obras.

Visitar a Bhupen en su casa de Baroda, en el estado indio de Guyarat, era como introducirte en sus cuadros. Te llevaba por un callejón a un taller de reparación de relojes y, de repente, te encontrabas en uno de sus lienzos, lleno de colores vivos.

Bhupen era un contador de historias que utilizaba las antiguas tradiciones de la pintura narrativa de la misma manera que yo intentaba utilizar una versión de la tradición cuentística oral india. Cuanto más se miran sus imágenes, mejor se ve lo que sucede. A menudo en un lienzo se cuenta toda una historia, como en la obra que da nombre a su retrospectiva de la Tate Modern de 2016, *You Can't Please All*, en la que aparecen varias veces un padre y un hijo llevando a su burro al mercado.

Al cabo de un año de conocernos lo visité en la galería Knoedler Kasmin de Cork Street, en Londres, donde estaba exponiendo. Yo acababa de vender un cuento a una revista estadounidense y tenía el cheque en el bolsillo. En la exposición había un cuadro del que me enamoré al instante, *Second Class Railway Compartment*. No creí que pudiera pagarlo, pero pregunté el precio de todos modos y descubrí que era exactamente la misma cifra que la del cheque que tenía en el bolsillo. (Solo eran unos mil quinientos euros; el arte indio seguía siendo ridículamente barato entonces.) Me encantó la idea de convertir mi cuento en un cuadro suyo. Así que eso es lo que hice. Lo compré y sigue siendo una de mis posesiones más preciadas.

Second Class Railway Compartment no forma parte de la exposición de la Tate Modern, pero sí otras dos obras que me pertenecen: el óleo *Window Cleaner* y un libro de arte de edición limitada que hicimos juntos, *Two Stories*, en el que él ilustró con xilografías y linograbados un par de relatos míos, «La radio gratis» y «El pelo del profeta».

Considero a Bhupen como el mejor exponente de una fascinante generación de artistas que intentaron buscar y forjar nuevos lenguajes para el arte indio, una «generación intermedia» que precede a las estrellas actuales (como Subodh Gupta, cuya obra se vende a precios elevados y que señala regularmente a Bhupen como influencia) y que sigue a los maestros anteriores que habían sido fuertemente influidos por el arte occidental. Los caballos de M. F. Husain, por ejemplo, saltan directamente del *Guernica* de Picasso, mientras que la obra de muchos otros grandes nombres (como S. H. Raza) estaba profundamente en deuda con los avances de la abstracción occidental. Esa generación intermedia de artistas como Arpita Singh, Nilima Sheikh, Nalini Malani y otros fue extraordinaria, y Bhupen fue quizá su modelo.

En 1995 posé para Bhupen. La BBC estaba haciendo un documental sobre *El último suspiro del Moro*, una novela inspirada en mis amistades con artistas indios, entre ellos Bhupen. (En ella hay un personaje, un pintor conocido

como «el contable», que es un guiño deliberado a él, pues trabajó durante un tiempo como contable.) A la BBC le pareció buena idea que un pintor me hiciera un retrato durante un segmento del programa, y yo sugerí inmediatamente a Bhupen, que vino a Londres a propósito para ello. Un amigo le prestó un estudio que estaba en Edwardes Square, junto a Kensington High Street. Apenas nos habíamos sentado cuando Bhupen sacó su carboncillo y de un solo trazo dibujó mi perfil con un parecido tan exacto que costaba creerlo. Luego pintó encima, con personajes del libro a mi alrededor. Pero me encantaría hacer una radiografía de ese cuadro y volver a ver el dibujo que hay debajo.

(*El último suspiro del Moro* es una novela sobre un cuadro escondido debajo de otro cuadro, así que supongo que es apropiado que también haya un dibujo escondido debajo de este cuadro.)

Bhupen se inspiró en el retrato indio clásico, pero le dio un toque moderno. En los retratos de los príncipes indios de los siglos XVI y XVII, el cuerpo está vuelto hacia el espectador y la cabeza de perfil. Bhupen me pintó de la misma manera, pero mientras los príncipes de antaño llevaban delicadas camisas de la mejor muselina, yo aparezco con una camisa de nailon barata. Actualmente el cuadro está colgado en la National Portrait Gallery de Londres. Es el único pintor indio que tiene una obra allí, y me llena de orgullo que esta sea un retrato mío.

Bhupen Khakhar fue un pintor magnífico, además de valiente. Confesó su homosexualidad en el lienzo y trató abiertamente los temas gais, algo que nunca fue sencillo en la India, donde entonces era un delito. En sus primeros cuadros solo hizo alusión a ello de forma indirecta, pero al ganar confianza en sí mismo con los años, su obra se hizo mucho más explícita desde el punto de vista sexual. En un contexto indio, estas obras eran, y puede que sigan siendo, escandalosas.

Bhupen murió de cáncer en 2003. Fue una figura destacada en la historia del arte indio. La retrospectiva de

la Tate lo lleva a todo un nuevo nivel de reconocimiento internacional muy merecido.

SER FRANCESCO CLEMENTE: *AUTORRETRATOS*

Gagosian Gallery, Londres, 2005

Así como todos tenemos un yo individual soberano, o eso nos enseñó el Renacimiento, nuestro rostro también posee una individualidad soberana. Todos llevamos dentro un autorretrato que es, en gran medida, una representación de nuestro rostro, aunque debe de haber, y *hay*, casos en los que nos vemos a nosotros mismos en otras partes de nuestro cuerpo; la imagen que un forzudo tiene de sí mismo puede ser la de un bíceps, una bailarina tal vez se reconoce sobre todo en sus pies, un gigoló en sus genitales o una pianista en sus manos. Pero casi siempre es en nuestro rostro donde nos enfrentamos a nosotros mismos, y en este sentido la invención del espejo es un acontecimiento de cierta trascendencia, ya que hizo posible como nunca antes el estudio diario prolongado del yo, el yo como rostro, el yo como yo reflejado del que puede nacer ese reflejo ulterior que es el autorretrato. Sin embargo, no hay que exagerar tampoco la importancia de ese momento, ya que antes del espejo hubo protoespejos; los incas tenían una especie de espejo del que no podían prescindir, aunque nunca aprendieron el secreto de la rueda. Y en Grecia y Roma había escudos pulidos, como aquellos en los que podía contemplarse a la Gorgona sin correr peligro, y estanques de cristal, como aquel junto al cual Narciso, quizá el primer autorretratista, se recostaba contemplando su belleza en eterna admiración.

Tampoco es esencial tener donde vernos reflejados. Nos conocemos a nosotros mismos tanto si vemos nuestra imagen en el espejo como si no. «El hombre no puede entender sin imágenes», dijo Tomás de Aquino, y nuestra mente está programada para construir esas imágenes,

incluso sin la ayuda de nuestros ojos. La consecuencia del don de la autoconciencia, el que nos hace humanos, es la invención de la propia imagen. Hay ciegos que han pintado autorretratos y escultores que nunca se han visto el rostro y aun así lo han esculpido en piedra. Hace casi tres mil quinientos años, Bak, el principal escultor del faraón Akenatón, realizó tallas en piedra de sí mismo y de su esposa, Taheret o Taheri. En aquella época el arte del retrato funcionaba por encargo, pero él sintió la necesidad de retratar a su amada y a sí mismo sin esperar recompensa económica. Se dice que a Fidias lo encarcelaron por cometer la blasfemia de esculpir la imagen de su propio rostro en el escudo de Atenea del Partenón. Debía de conocer el tabú que estaba rompiendo, pero cedió al impulso primario y poderoso de ser visto por los demás como uno se ve a sí mismo.

Dar un paseo por el famoso Corredor Vasariano de Florencia, el pasadizo cubierto que Giorgio Vasari construyó en 1565 para que Cosme de Médici pudiera moverse libremente sin ser visto entre la Galería Uffizi y el Palacio Pitti, que ahora alberga la que quizá sea la mayor colección de autorretratos del mundo, es ser testigo de muchos actos similares de valor abnegado. Aquí, la imponente altivez patriarcal de Lucas Cranach el Viejo parece aterrorizar al atribulado y juvenilmente inseguro Filippino Lippi; la arrogancia en la actitud de Velázquez y el recelo que se refleja en sus ojos hallan respuesta en la serena y abierta aceptación del paso de los años por parte de Rembrandt. Chagall se revela como un mago azul, con una de sus damas flotando sobre su frente, mientras que el pintor sueco Carl Larsson es un payaso, con sombrero de payaso y un payaso de trapo en las manos. Para realizar una obra de arte se requiere una especie de doble visión, que mira simultáneamente hacia fuera y hacia dentro, que desnuda lo que está vestido y cuenta lo que es secreto, y revela cómo el mundo interior de la sensibilidad, la memoria y el miedo está vinculado a lo que se grita en voz alta y desfila ante nuestros ojos en el mundo que nos rodea,

que, a pesar de estar tan intensamente iluminado, continúa opaco, hasta que la desnudez del artista proporciona la llave que abre su misterio. A esto nos referimos cuando decimos que el arte es un acto de coraje, y esta es la razón por la que el éxito de un gran autorretrato parece casi heroico, porque tal vez sea el *locus classicus* del encuentro entre el mundo interior y el exterior; el autorretrato fallido, las reticencias petulantes que uno encuentra con demasiada frecuencia, son la prueba de un tipo de cobardía.

El autorretrato es una manera de interrogar al artista sobre lo que conoce mejor, pero también es la más polimorfa de las formas, que hace hincapié en la continuidad o el cambio, la superficie o la profundidad, la máscara o la calavera. Y a veces el artista es un simple modelo (aunque no puede ser tan «simple» cuando él mismo es el modelo): Caravaggio, al pintarse a sí mismo como la cabeza decapitada de Goliat, era él mismo un gigante que caía al final de su vida; Artemisia Gentileschi, al prestar sus grandes y pronunciadas facciones a sus feroces heroínas, también obedecía a un propósito personal, como sin duda lo tenía James Montgomery Flagg cuando utilizó sus propios rasgos para crear la imagen ultrapatriótica del «Tío Sam».

Si el estudio que llevó a cabo Rembrandt sobre sí mismo a lo largo del tiempo se sitúa en un extremo del espectro del autorretrato, entonces la representación de Warhol del artista como producto se sitúa en el otro, y en medio se encuentran las introspecciones morbosas y quizá demasiado reveladoras de Kahlo y los gestos enigmáticos y opacos de Gilbert y George; las *performances* de Cindy Sherman, el artista representando un papel y la calidad documental de Nan Goldin, y luego está el caso de Sam Francis, que pintó autorretratos que no se parecían nada a él, cuadros en los que su rostro podía volverse femenino o adquirir incluso rasgos japoneses, y cuyo tema, según él, era la metamorfosis. Necesitaba explorar su otredad para encontrar el camino de vuelta a sí mismo. Cuanto más miramos los autorretratos, mejor percibimos que la

metamorfosis, el arte de lo proteico, puede estar más cerca de la verdad de la forma que la representación; por eso son tan interesantes los nuevos cuadros de Francesco Clemente sobre sí mismo. Clemente es metamórfico por excelencia: actor, payaso, máscara, avatar, y tan escurridizo como el legendario Viejo del Mar. Se retuerce de tal modo cuando intentamos inmovilizarlo que hay que sujetarlo con fuerza, y durante mucho tiempo, mientras muta incesantemente para zafarse de nosotros, y solo al final, cuando estamos tan agotados como él, renuncia a sus secretos y nos cuenta lo que necesitamos saber.

«Todo fluye, nada permanece», escribió Heráclito, y la idea del cambio como única constante se convertiría más tarde en uno de los conceptos dominantes del Imperio romano. Ovidio, en sus *Metamorfosis*, ofreció una brillante glosa sobre el tema. Sí, el cambio estaba en todas partes —podía ser lúdico, extraordinario o grotesco—, pero no era arbitrario. Tanto las mujeres en peligro como los emperadores que eran atacados se metamorfoseaban, pero no según su capricho, sino en respuesta a la crisis que estaban viviendo, y sus metamorfosis no eran juegos o disfraces, sino revelaciones. Podría decirse que los personajes de Ovidio se transformaban en ellos mismos. El camaleón, después de todo, no cambia de color por capricho, sino para protegerse, para sobrevivir. Sus cambios también revelan su naturaleza lenta y vigilante.

Clemente y el camaleón son tal para cual. Aquí están, unidos en una sola imagen misteriosa, incluso mística, la criatura verde que se enrosca alrededor de la cabeza del artista como un segundo yo y que se niega, sin duda por motivos estéticos, a adoptar la coloración del campo sobre el que posa. Cabe preguntarse cuál es el autorretrato en este autorretrato, la imagen del reptil o la del hombre.

También en la mitología y la filosofía indias, la idea del ser cambiante, tanto de los dioses como de los hombres, se encuentra cerca del corazón de todo. Yo mismo siempre me he sentido fuertemente atraído por las metamorfosis, y sospecho que este interés indio por todo lo mutable explica

la larga y apasionada respuesta de Clemente ante la India, de la que hay tantas pruebas en sus nuevos autorretratos, en el brillante y sangrante rosa de Madrás del *Autorretrato con humo*, que contrasta con los tonos sombríos de la figura humana; en el *Autorretrato tántrico*, y de nuevo en el transfigurado *Autorretrato como mujer bengalí*, que como Sam Francis se retrató a sí mismo de forma diferente cada vez. Pero bajo estos signos indios evidentes hay en Clemente algo más profundamente subcontinental, algo más que simple referencialidad: un sentido aprendido, desarrollado o descubierto de un ritmo de vida indio. Si se ponen estos retratos junto a la obra de un importante artista indio contemporáneo como el difunto Bhupen Khakhar, los ecos se reconocen fácilmente. Khakhar, que buscaba una «voz» india que no imitara a Occidente ni a la miniatura tradicional india, halló inspiración en lo contemporáneo, en el mobiliario visual de la calle india, en la paleta de colores de los escaparates y los carteles publicitarios, y a partir de esos materiales construyó su propio mundo, cada vez más apasionado, más explícito y más erótico. Clemente, que no se queda atrás en lo erótico, también se inspira y busca lo eterno en lo contemporáneo indio; el gato que come pescado, el humo que se eleva en espiral, los abundantes motivos y colores de su hermoso y escabroso pájaro enjaulado, su meditación tántrica y su mandala del yin-yang son como los que pueden encontrarse en los omnipresentes calendarios de los dioses de la India o en las cajas de cerillas, y en los carteles políticos igual de omnipresentes que deifican a sus súbditos, así como en los botes de *ghee* de un amarillo intenso, las latas de queso de color azul cobalto y los saris entre violeta y carmesí que se secan sobre las rocas oscuras de las *dhobi-ghat*.

¿Qué tienen los italianos y los indios? Si la mejor comedia es la del reconocimiento, la risa que nos brota cuando pensamos «Sí, es así, las cosas son así y nosotros somos así», entonces en la India se da a menudo esta clase de humor del reconocimiento entre los indios y los italianos, porque a veces los indios, al mirar a los visitantes

italianos, tenemos la impresión de que nos miramos en una especie de espejo, como si nos viéramos a nosotros mismos traducidos; reconocemos algo, tal vez, en las gesticulaciones, o en la volubilidad, o en el amor a las madres, o en la poesía, o en el gusto por la comida, o en el tono elevado del discurso, o en el sistema de castas, o en la vehemencia, o en el genio vivo, y pensamos, o algunos indios piensan, que tal vez si bebiéramos vino seríamos como esa gente, tal vez los italianos son simplemente indios que beben vino. De ahí que en la India se les diga a veces que son los indios de Europa. Con ello se pretende que se sientan como en casa, es una forma de cortesía india —y hay muchísimas formas de cortesía india, incluso algunas que son en realidad insultos—, pero hay en ella suficiente verdad para que merezca ser repetida. Y si los italianos son los indios de Europa, entonces los indios son los italianos de Asia, y no solo porque tanto ellos como nosotros somos sureños, no solo porque unos y otros colgamos de nuestro continente de origen, Italia como una pierna gigante, la India como una narizota chorreante. Y en la frontera italoindia, esa frontera fantástica que está a caballo, o, mejor dicho, que salta de un lado al otro de esta frontera imaginaria, sonriendo con su maliciosa sonrisa de *commedia dell'arte*, a la vez satírica e icónica —satiricónica—, se encuentra Francesco Clemente, el mezclador de los dos mundos, el artista del cinismo espiritual y la castidad erótica, o quizá del espiritualismo cínico y el erotismo casto, con el rostro colgando sobre sus paisajes oníricos como la luna.

Hay un cuento de Italo Calvino que habla de una época en la que la Luna estaba más cerca de la Tierra de lo que está hoy, en la que los enamorados podían saltar de la Tierra para caminar sobre su satélite y contemplar su planeta natal colgado del revés sobre sus cabezas. Separación, inversión, la fascinación del salto: todo eso define los cuadros de Clemente. El suyo es un arte viajero. «Allí donde he estado —dice—, se ha roto en alguna parte, en algún momento, la continuidad de los recuerdos, la

tradición del lugar; no sé por qué. Realmente, no es posible mirar ningún lugar del mundo desde el lugar en sí. Es necesario mirar desde otro lugar para ver lo que hay.» Estas ideas acerca de la fragmentación de las culturas y de los beneficios creativos de los desplazamientos también me son afines. «Los únicos que ven el cuadro completo —dice uno de mis personajes en *El suelo bajo sus pies*— son quienes se salen del marco.» Lo que nos queda son fragmentos, y el artista debe ensamblarlos de forma coherente para que nos revelen al menos algunos de sus misterios rotos, del mismo modo que los fragmentos del libro perdido de Heráclito conservan todavía, después de dos mil años, el poder del discurso elocuente. Así es como el *Autorretrato con humo* rensambla un yo fragmentado, uniendo los elementos físicos disociados y replicados del artista con el más transitorio y evanescente de los vínculos.

Estos cuadros son más lúdicos, menos sombríos que la gran serie de «grisallas» de hace unos años, y, en lugar del autoexamen serio e inquebrantable de aquellos, presentan una visión casi mística del artista que está presente en todas las cosas, como todas las cosas están presentes en el artista. Clemente es el gato con el pez en la boca (aunque también podría ser el pez); es el cerdo con la máscara de Clemente así como el artista con la máscara de cerdo. Está en una voluta de humo, y es un ser divino montado sobre un falo priápico y el soñador, quizá el prestidigitador, de un apocalipsis aéreo. Surgen paralelismos cinematográficos: del amenazante agente Smith de *Matrix*, que se apodera y transforma a su imagen cualquier cuerpo que decide ocupar, o de la secuencia de *Cómo ser John Malkovich* en la que, en el universo interior del actor, toda la realidad ha sido *malkovichizada*, todos los rostros son el rostro de Malkovich y la única palabra en el único idioma conocido es *Malkovich*. En Clemente hay un narcisismo delicioso en acción, pero se compensa con lo que podríamos llamar su insistencia hinduista en el principio subyacente de la unidad en el universo, *Tat Tvam Asi*, «Tú eres eso», como explica el sabio padre, Uddalaka, a su hijo Svetaketu en el

Chandogya Upanishad y que, *grosso modo*, significa que el Ser es una parte o es uno con la Realidad Ulterior, que es el origen de todo.

La «gramática transformacional» (tomando el término de Chomsky) de estos cuadros pretende establecer una conexión entre la estructura profunda de las imágenes que, según Tomás de Aquino, está arraigada a nuestra naturaleza esencial e inconsciente, y la estructura superficial de nuestras percepciones visuales. Y en el corazón de la colección, menos antiguo que los demás cuadros y más oscuro y melancólico, se encuentra el extraordinario *Autorretrato de una familia*, una representación que, aunque nos oculta los ojos de la familia y no podemos ver a través de las ventanas del alma, nos transmite amor, intimidad, dolor, pérdida y otras emociones para las que no hay nombre; un cuadro en el que el mundo oculto detrás de los ojos se revela nítidamente a través de lo que se ve de los rostros, los gestos y el tacto: una obra maestra.

TARYN SIMON: UN CATÁLOGO ESTADOUNIDENSE DE LO OCULTO Y LO DESCONOCIDO

Whitney Museum, Nueva York, 2007

«Nuestro interés está en el lado peligroso de las cosas», escribió el poeta Robert Browning en «Apología del obispo Blougram» (1855). Este verso le pareció tan inspirador a Graham Greene que en sus memorias, *Una especie de vida* (1971), llegó a decir que podría servir de epígrafe de todas sus novelas. También podría servir de introducción a la fotografía de una mujer cuya estética explora los límites de lo que se nos permite ver y conocer, y se acerca a las fronteras ambiguas donde pueden aguardar peligros físicos, intelectuales e incluso morales. No lo piensa dos veces a la hora de entrar en la cueva entre las montañas donde hibernan un oso negro y sus cachorros, o en una habitación llena de barriles de residuos nucleares brillantes de radiación azul que, si no estuviéramos protegidos contra ella, nos mataría en cuestión de segundos. Taryn Simon ha visto la Estrella de la Muerte y ha vivido para contarlo.

Siempre me siento enormemente agradecido con las personas que hacen cosas imposibles en mi nombre y vuelven con la foto. Eso significa que no tengo que hacerlo yo, pero al menos sé cómo es. Así que el primer sentimiento que uno tiene al ver muchas de estas imágenes extraordinarias es de gratitud (seguido de una momentánea punzada de envidia: el saludo del escritor sedentario a la mujer de acción). Una vez conocí a un fotógrafo deportivo que sobornó a un empleado del hipódromo de Aintree, en Liverpool, para que le permitiera sentarse al pie de la gigantesca valla conocida como Becher's Brook, que es el obstáculo más peligroso de la carrera Grand National de siete kilómetros y pico, para poder llevarse de vuelta

fotografías «imposibles» de los poderosos caballos de carreras saltando por encima de su cabeza. Si uno de ellos hubiera caído sobre él, casi seguro que habría muerto, pero él sabía, como sabe Taryn Simon, que una de las artes de la gran fotografía es meterse allí donde esta va a tener lugar —la sala radiactiva, un centro de enfermedades animales, la valla del hipódromo— y aprovechar la oportunidad.

Fijémonos en esos inocentes cables naranjas y amarillos que serpentean por el suelo en una habitación casi vacía de Nueva Jersey, protegidos solo por una simple jaula de metal: han viajado seis mil quinientos kilómetros (en realidad, 6.485,01 kilómetros: a Simon le gusta ser precisa) por el fondo del océano desde Saunton Sands, en el Reino Unido, para llevar a Estados Unidos noticias de otros lugares: 60.211.200 conversaciones simultáneas, nos informa Simon. Pero lo interesante acerca de los cables transatlánticos es que uno podría haber adivinado que tales cosas probablemente existían, pero es casi seguro que no tendría ni idea de dónde estaban, ni de cuántas había, ni de qué grosor o color tenían. Por otra parte, no podría haber imaginado que su propia voz podía ir a parar a esa habitación, pero ha estado allí, transformada en pequeños paquetes digitales de energía. Todos los días pasamos por mundos secretos como los que hay dentro de esos cables sin sospechar lo que ocurre. ¿Cuál es entonces el mundo fantasma y cuál el «real»: el nuestro o el de ellos? ¿No somos más que los fantasmas de estas máquinas?

Vivimos en una época de secretos. Por encima, por debajo y al lado de lo que Fernand Braudel llamaba *las estructuras de la vida cotidiana* hay otras que son todo menos cotidianas, vidas de las que puede que hayamos oído algo, pero de las que casi seguro no hemos visto nada, así como otras vidas de las que nunca hemos oído hablar, y otras en cuya existencia es difícil creer incluso cuando se nos muestran pruebas gráficas. ¿Habríamos creído que había, por ejemplo, una edición de la revista *Playboy* en braille? Pues ahí está, con orejas de conejo y todo, publicada nada menos que por una sucursal de la Biblioteca del Congreso.

Y también hay una fotografía que parece un escenario del crimen con cierto toque de Hitchcock. Se trata de una imagen del cadáver medio podrido de un niño en un bosque, tomada en un centro de investigación de Tennessee creado específicamente para estudiar cómo se descomponen los cuerpos en diferentes entornos. En menos de dos hectáreas y media, nos dice Simon, puede haber hasta setenta y cinco cadáveres en estado de putrefacción. Tal vez Patricia Cornwell o la gente de CSI estaban al corriente de este tipo de investigación forense de vanguardia, pero yo no, y al contemplar el cuadro de Taryn Simon, de una belleza sobrenatural, con sus ramas desnudas y brillantes, sus hojas caídas y su intensa paleta otoñal, uno se maravilla del ingenio ilimitado de los seres humanos, nuestra necesidad de saber, y de que en este caso incluso nuestros propios cadáveres podrían algún día ser puestos al servicio de la descomposición en un claro del bosque.

¿Cómo se entra en algunos de los lugares más secretos del mundo y se sale de ellos con la foto? El gran periodista Ryszard Kapuściński cuenta que sobrevivió a las zonas de guerra más peligrosas del planeta haciéndose pasar por un hombre pequeño e insignificante que no es digno de la bala. Pero Taryn Simon no se dedica a las imágenes robadas; las suyas son imágenes formales, muy trabajadas y a menudo cuidadosamente preparadas, que requieren la plena colaboración de los sujetos. Que ella haya logrado acceder sin problemas a la Iglesia de la Cienciología y a las instalaciones de MOUT, una ciudad simulada e inaccesible de Kentucky que se utiliza con fines de adiestramiento como un campo de batalla urbano; a la Oficina Imperial de los Caballeros del Mundo del Ku Klux Klan, con sus magos, halcones y *kleagles*, que parecen personajes de una película de los hermanos Coen, e incluso al quirófano en el que una mujer palestina se somete a una himenoplastia, procedimiento que suele utilizarse para restaurar la virginidad, es una prueba de que sus dotes persuasivas están al menos a la altura de su talento con la cámara. En un momento histórico en el que tantas personas se

esfuerzan por ocultar la verdad a la masa del pueblo, una artista como Taryn Simon funciona como un contrapeso inestimable. La democracia necesita visibilidad, responsabilidad, luz. Es en la oscuridad invisible donde se apretujan y crecen las criaturas desagradables. De alguna manera, Simon ha persuadido a un buen número de habitantes de mundos ocultos para que no corran a refugiarse cuando se enciende la luz, como hacen las cucarachas y los vampiros, sino que posen con orgullo, blandiendo sus tatuajes y sus banderas confederadas, para el objetivo invasor que ella tiene en las manos.

La estética de Simon no es la típica del reportaje: la cámara de mano temblorosa, la película monocroma y granulada de lo «real». Sus temas —loros grises en jaulas de cuarentena, plantas de marihuana cultivadas con fines de investigación en Oxford (Misisipi), ciudad natal de William Faulkner, la forma al rojo vivo de la Magnum calibre 44 de Harry el Sucio fotografiada al calor de la fragua, un par de miembros de Judíos Ortodoxos Unidos Contra el Sionismo — están impregnados de luz, capturados con una claridad brillante, hiperrealista y de alta definición que da una especie de estatus de estrella a estos mundos ocultos, cuyos ocupantes podrían considerarse lo contrario de las estrellas. En la visión que nos ofrece de ellos, son estrellas oscuras traídas a la luz. Lo que no se conoce, lo que rara vez se ve, posee cierto glamur oculto, y es esa belleza negra la que ella revela con tanto brillo y luminosidad. He aquí la casa de la playa de Cabo Cañaveral adonde van los astronautas con sus cónyuges para disfrutar de un último momento de privacidad antes de despegar al espacio. He aquí un hombre con el pecho atravesado y suspendido en el aire durante la Danza del Sol de la Estrella Solitaria. He aquí la cancha de baloncesto iluminada de la base Cheyenne Mountain Directorate de Colorado, que fue diseñada para sobrevivir a una bomba termonuclear. Uno solo puede imaginar qué extraños juegos posapocalípticos de solo dos participantes o qué tiros de gancho de último minuto podrían intentarse aquí si las cosas se torcieran para el resto de nosotros. Así

es como se acaba el mundo: no con una explosión, sino con un gancho celestial. (No, pensándolo bien, probablemente también habría una explosión.)

Simon utiliza el texto como pocos fotógrafos lo hacen, no solo como título o pie de foto, sino como parte integrante de la obra. Hay imágenes que no se entienden hasta que se lee el texto, como la de las fluidas dunas de Nipomo, en Guadalupe (California), bajo las cuales, nos dice, se encuentra uno de los decorados cinematográficos más extraordinarios, la Ciudad del Faraón, que se construyó en 1923 para la versión muda de *Los Diez Mandamientos* de Cecil B. DeMille, y se enterró deliberadamente para evitar que otras producciones «se apropiaran de sus ideas y [lo] utilizaran».

Hay (pocos) casos en los que el texto es tan extraño que supera el interés de la imagen. Al catalogar el material confiscado en la sala de contrabando de la Oficina de Aduanas y Protección de Fronteras de Estados Unidos del aeropuerto John F. Kennedy, Simon ofrece una especie de fuga surrealista, una oda a la fruta (y la carne) prohibida que supera incluso su imagen fastuosa: «Ratas de cañaverales africanos infestadas de gusanos —canta—, ñames africanos *(Dioscorea)*, patatas andinas, plantas cucurbitáceas de Bangladesh, carne de animal salvaje, chirimoyas, hojas de curry *(Murraya)*, cáscaras de naranja secas, huevos frescos, caracol gigante africano, cráneo de impala, semillas de jaca, yuplón, nueces de cola, mango, quimbombó, fruta de la pasión, morro de cerdo, bocas de cerdo, cerdo, aves de corral crudas (pollo), cabeza de cerdo de Sudamérica, tamarillos sudamericanos, lima de Asia infectada de úlcera cítrica, caña de azúcar *(Poaceae)*, carnes crudas, plantas subtropicales no identificadas por el suelo».

Sin embargo, casi todas sus imágenes se sostienen fácilmente por sí solas, incluso cuando van acompañadas de la información más asombrosa. El retrato humeante blanco sobre blanco del contenedor de conservación criogénica en el que yacen congelados los cuerpos de la madre y la esposa del pionero de la criogenia Robert Ettinger es más que

espeluznante, y habla con tanta elocuencia de nuestro miedo a la muerte y de nuestros sueños de inmortalidad que sobran las palabras. El plano superior de una masa de residuos médicos infecciosos alcanza la belleza abstracta de un *dripping* de Jackson Pollock o, tal vez, los fragmentos de cerámica rota de Schnabel.

Hay imágenes de profunda humanidad, como el retrato de Don James, un paciente de cáncer terminal, tomado justo después de que se le prescribiera una dosis letal de pentobarbital, por la que había luchado con éxito bajo la Ley de Muerte Digna de Oregón. Hay imágenes grotescas que aturden, como la del pastor Jimmy Morrow, el manipulador de serpientes de Newport, Tennessee, sosteniendo una serpiente de cobre del sur mortalmente venenosa encima de un texto bíblico en el que se nos instruye: «Poner por nombre Jesús». Y hay imágenes épicas que ensanchan la mente, como una fotografía rosada de una región de formación estelar, la nebulosa Pacman, a nueve mil quinientos años luz de distancia. (Eso es algo menos de 91.732.380.000.000.000 de kilómetros, según mis cálculos: un largo camino para obtener una buena imagen.)

Y hay como mínimo un ejemplo interesante de arte «encontrado». ¿Quién habría dicho que, al fotografiarlos desde arriba, esos noventa barriles de acero inoxidable llenos de cesio y estroncio radiactivos que están sumergidos en un charco de agua y emiten esa radiación azul se parecerían tanto al mapa de Estados Unidos? Cuando un fotógrafo consigue crear una imagen tan poderosa, hasta una persona dedicada a las palabras como yo tiene que admitir que una imagen así vale al menos mil palabras.

KARA WALKER EN EL HAMMER MUSEUM, LOS ÁNGELES, 2009

En su *Historia natural*, Plinio el Viejo señalaba que el origen de la pintura se remontaba al acto de circunscribir «con líneas el contorno de la sombra de un hombre», tema que retomaron Vasari, Murillo y muchos otros. Si la sombra es la representación del cuerpo, la silueta es una representación de esa representación, y en ella están contenidos muchos de los temas más profundos del arte: la luz y la oscuridad, el bien y el mal, el yo y el yo de la sombra, el cuerpo y el alma. Nunca hemos dejado de vernos como sombras, nunca hemos olvidado las sombras que hay en nosotros mismos, y las hemos representado una y otra vez, desde las figuras de la urna griega de Keats, su «osado amante» que nunca podrá besar a su amada, cuya belleza nunca podrá desvanecerse, hasta las formas abstractas de color de los *papiers coupés* de Matisse; desde las figuras femeninas que hacen cabriolas en las secuencias de créditos de las películas de Bond hasta las pequeñas figuras masculinas y femeninas de las puertas de los aseos; desde Fred Astaire bailando con su sombra en *En alas de la danza* hasta las inquietantes siluetas recortadas de los juegos de sombras de la obra maestra de animación de Lotte Reiniger, *Las aventuras del príncipe Achmed*.

En el extraño cuento alemán de Peter Schlemihl, el diablo le da a un muchacho pobre una bolsa llena de monedas de oro que nunca se vacía, pero le quita su sombra, lo que hace que el joven sea rechazado por todos, a pesar de su nueva riqueza. En el cuento aún más extraño de Hans Christian Andersen sobre un hombre al que se le escapa su sombra, esta se vuelve más poderosa que su antiguo dueño y acaba usurpando su lugar. Como escribió

Eliot en «Los hombres huecos»: «Entre la idea / y la realidad, / entre el movimiento / y el acto, / cae la Sombra».

Este es el antiguo tema que Kara Walker ha decidido reinventar y reanimar con tanto talento y virtuosismo. Su varita mágica no es un pincel, sino un cuchillo. Con ella, y con una clara conciencia de las viejas sombras que se esconden detrás de las nuevas, se adentra en un mundo que, aunque pertenece al pasado, no ha perdido en absoluto su poder, un mundo en otro tiempo real y muy mitificado, que conserva en sus asombrosas siluetas una realidad impactante y una fuerza mítica, y al que ella añade grandes cantidades de matices e ingenio. La época anterior a la guerra civil en el Sur de Estados Unidos renace con una maestría visionaria y una fuerte ironía que suena totalmente actual. Las mujeres grandes con pañuelo y las muchachas huesudas y angulosas de Kara Walker se mueven con elegancia, pavor, inocencia y picardía por paisajes en los que se encuentran con bailarines, amantes, esclavistas violadores y, a veces, con sogas colgadas de ramas que se extienden cruelmente. Hay humor negro, así como una inteligencia autoexigente. «Se trata de la ausencia», ha dicho de su obra, y es su don para habitar el mundo de las sombras de la esclavitud de una forma tan convincente el que brilla más que las brillantes mansiones con columnas de los amos. Sus imágenes son a menudo impactantes. Una espada penetra una vagina, una esclava llora, un niño ve cómo linchan a otro. Pero las redime una delicadeza casi musical. Al igual que la sombra rebelde de Andersen, las sombras de Kara Walker ocupan triunfalmente el centro del escenario; liberadas por su sensual y lírica libertad de formas y líneas, su alegría y su dolor, sus secretos y sus mentiras, bailan oscura y peligrosamente a través de los blancos vacíos del papel, las paredes y la tela.

Ha sido, para resumir, una carrera brillante. Con solo veintisiete años, Kara se convirtió en la artista más joven en recibir una beca MacArthur, la llamada «Genius Grant». Fue

la primera artista de los Proyectos Hammer del Hammer Museum y ha expuesto su obra en más de cuarenta muestras individuales en todo el mundo. En 2007, su retrospectiva *My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love* recibió elogios de la crítica y el público. Ha trabajado en vídeo y acuarela, así como con siluetas recortadas. La revista *Time* la nombró entre las cien personas más influyentes del mundo.

Kara Walker es una artista de la historia. Siempre nos ha recordado que solo podemos ver el camino que seguir si miramos el pasado con sinceridad y sin tapujos. Las canciones de esclavos, los espectáculos de juglares, los relatos perdidos del Sur, la compleja y maligna narrativa del racismo, las situaciones de opresión que se producen día y noche entre amos y esclavos…, todo ello conforma su obra. Reimagina Estados Unidos incansablemente, con saña e ingenio. Es capaz de abordar el horror de forma casi lúdica, de contemplar sin parpadear el erotismo y la brutalidad, y, a través de su arte lírico e implacable, ha hecho y nos hace ver el pecado original americano de la esclavitud. Es una de las artistas activas más importantes de la actualidad.

SEBASTIÃO SALGADO

Cuando nos enfrentamos a una obra de arte estamos atentos a la voz de su autor. Cuanto más grande es el artista, más potente e inconfundible es la voz que oímos. Solo Mozart suena como Mozart, solo Hemingway suena como Hemingway. Esta es una de las principales satisfacciones de la experiencia artística: escuchar una voz que habla como solo ella puede hacerlo. Y cuando la voz es excepcionalmente fuerte, ensalza el contenido de la obra y nos permite experimentar la menos común de las alegrías: la de la trascendencia.

Las artes visuales también tienen voces, elevadas en el caso de Brancusi, polifónicas en el de Picasso. La fotografía no es menos capaz de hablar. La multitud bailando el Día de la Independencia de la India de Cartier-Bresson, los estadounidenses inquietos de Arbus, los retratos implacables de Avedon, la vista desde la ventana del taller de Nicéphore Niépce en 1826 (la «primera fotografía», con la que empezó todo)…, estas imágenes son todo menos silenciosas, o, al menos, su silencio es tan elocuente como cualquier palabra hablada.

La voz de Sebastião Salgado es una de las más poderosas de la fotografía contemporánea, capaz de mostrar crudeza en su examen riguroso de hombres y mujeres trabajando, grandeza épica en sus declaraciones sobre los movimientos masivos de los seres humanos por todo el planeta, y belleza lírica en sus imágenes del mundo natural. Es el poeta del aire libre, de las figuras en los paisajes y, más recientemente, de los paisajes en los que desaparecen las figuras humanas para centrarse en asuntos más primordiales: el movimiento de la aleta de una ballena contra un cielo luminoso, la misteriosa intimidad de una

pata de reptil de cinco dedos o las estrías tipo milhojas de las rocas antiguas.

Salgado no es un fotógrafo más. Es una superestrella, una celebridad, y eso conlleva críticas. Ingrid Sischy lo comparó en un sentido negativo con Walker Evans, porque, según ella, llevaba continuamente «lo lírico y lo didáctico a sus temas». Y, en efecto, la obra de Salgado es didáctica. No es como la de Walker Evans. Pero eso, a mi juicio, no le resta valor necesariamente. El crítico francés Jean-François Chevrier fue más duro y calificó la obra de Salgado de «voyerismo sentimental…, una explotación de la compasión». ¿Por qué? Porque es *demasiado bella*. Pero la belleza no es sentimentalismo, ni tampoco glamur. La obra de Salgado tiene una gran belleza formal. Lo mismo ocurre con las pinturas renacentistas de la Crucifixión. Nada se sentimentaliza ni se glamuriza en los retratos de Salgado de la pobreza y el trabajo, y, sin embargo, el poder organizador de su ojo añade una y otra vez significado a lo que documenta. El grito que se eleva de la boca demacrada de una *dhobi* india en el *ghat* donde lava la ropa se amplifica dramáticamente por el arco de agua que sale de la tela que ella golpea contra la piedra. El agua que estalla es ese grito hecho visible. Unos niños adoptan poses sobre unas tumbas blancas desnudas y nos hacen pensar en los santos que no son y en los fantasmas en los que se convertirán. Unas figuras al borde de un abismo lleno de nubes extienden los brazos para volar, juguetonas, maravillosas e impotentes. Nadie ha retratado mejor el polvo, el sudor y el barro, ni el agotamiento, la determinación y la desesperación que hay en el rostro de los embarrados, los sudorosos y los sedientos. El petróleo empapa a los seres humanos como si fueran pájaros moribundos.

En sus imágenes de viajes, Salgado capta uno de los grandes temas de nuestros días, las migraciones que nuestra época ha hecho posibles y necesarias, las migraciones que a su vez han configurado y definido nuestro tiempo. Hombres y mujeres que han dejado todo lo que tenían y conocían se

agrupan en las laderas de las montañas como un antiguo ejército que va a la guerra, como peregrinos sin un lugar sagrado al que aspirar. La humanidad bulle, se arremolina, lucha, cae y se levanta. En estas imágenes hay multitudes, pero no son anónimas. La individualidad de los hombres y mujeres no se pierde. Aquí están sus rostros, sus músculos, sus necesidades. Y si alguna vez se mezclan en una masa sucia y denodada, esta sigue teniendo forma y movimiento. Podemos decir que tiene carácter.

En estas imágenes de ciudades fortaleza y minas de oro, de redes de pesca y pozos de petróleo, de volcanes humeantes y leones marinos chorreantes, Sebastião Salgado nos ha proporcionado un retrato de nuestro mundo que habla con la voz menos común de todas, la voz que nos dice cosas que no queríamos saber o que quizá no sabíamos cómo saber, pero que, cuando nos las cuentan, reconocemos al instante como la verdad.

LA NAVIDAD DEL NO CREYENTE

Cuando era niño en Bombay (que entonces no era Mumbai, y sigue sin serlo en mi vocabulario personal), la Navidad apenas importaba. No solo no éramos cristianos, sino que en casa nadie era religioso, de modo que el 25 de diciembre era un día más. Le dábamos mucha más importancia al Año Nuevo.

El párrafo anterior no es del todo cierto. Por un lado, el colegio al que fui, el Cathedral School, cuyo nombre completo era Cathedral and John Connon Boys' High School, estaba «bajo los auspicios», sea lo que sea lo que eso signifique, de la Anglo-Scottish Education Society, fuera lo que fuese. Como consecuencia, había himnos en la reunión matinal todos los días del año y visitas escolares periódicas a la catedral anglicana de Santo Tomás, y en diciembre todos —hindúes, musulmanes, sijs, parsis— teníamos que cantar «O Come, All Ye Faithful» y «Hark! The Herald Angels Sing». Y como, al fin y al cabo, éramos colegiales, también nos aprendimos la versión cómica de «Hark».

Oíd, los ángeles mensajeros cantan,
las píldoras Beecham son justo lo que necesitas.
Si quieres ir al cielo,
tómate una dosis de seis o siete.
Si quieres ir al infierno,
entonces tómate la maldita caja entera.

Además, mis hermanas y yo teníamos una maravillosa aya cristiana, Mary Menezes, de Mangalore, una católica devota que ayudó a criarnos y por la que mi madre ponía un árbol (muy pequeño) y nos hacía cantar villancicos el día de Navidad por la mañana. Pero aparte de la breve

aparición del pequeñísimo árbol y de los cantos obligatorios, no había nada. ¿Pavo? *¿Mince pies?* ¿Coles de Bruselas? Por supuesto que no. Teníamos platos mucho más sabrosos que comer. Y los regalos se reservaban para los cumpleaños y el Eid.

A la catedral de Santo Tomás de Bombay le siguió un internado en Inglaterra, la Rugby School, donde la asistencia a los servicios religiosos en la Rugby Chapel de William Butterfield era obligatoria, y toda la Rugby School tenía que cantar el *Messiah* de Händel como un «premio» especial de Navidad. Aleluya. Y algunos de los villancicos estaban ahora en latín.

> *Adeste fideles*,
> *laeti triumphantes*,
> *venite, venite, in Bethlehem*.

Venite se pronunciaba «wenite» porque era la forma británica elegante de decirlo. Era un poco decepcionante que Belén en latín fuera como en inglés, *Bethlehem*, y no algo con una sonoridad más romana, pero bueno.

Este chico, bastante ateo y de origen musulmán indio, cantó, junto con todos los demás, sobre la adoración de un niño de Oriente Próximo que había nacido como rey de los ángeles. Mientras cantaba, miraba lo que más me gustaba de la capilla: el monumento de mármol dedicado a un destacado antiguo alumno, el reverendo Charles Lutwidge Dodgson, conocido por el seudónimo de Lewis Carroll, con ilustraciones de Tenniel de sus personajes inmortales, siluetas negras sobre mármol blanco, siluetas blancas sobre negro. Entonces yo no era un gran entusiasta de la Rugby Chapel. Fue mucho más tarde cuando aprendí a apreciar el neogótico de Butterfield. Pero me gustaba que el creador de Alicia hubiera estado allí antes que yo. Eso era mejor que la Navidad.

Luego estuve en el King's College, en Cambridge, ante la Capilla del Rey, que es tal vez el edificio más hermoso de Inglaterra. Un día subí con otros cuantos alumnos

afortunados por una estrecha escalera de caracol que había en un rincón, guiado por John Saltmarsh, el profesor de Historia de patillas anchas que era el gran experto en la capilla. Llegamos por fin a un espacio lúgubre bajo el techo pero por encima de la famosa bóveda de abanico, que se extendía ante nosotros como el esqueleto de una bestia gigante. «Tened cuidado —nos dijo el señor Saltmarsh—, porque hay lugares en los que la piedra tiene apenas un centímetro de grosor, y si la pisáis la romperéis y dejaréis un feo hueco. Además de caer veinticuatro metros, la gente se enfadará mucho con vosotros.»

En la capilla estaba el famoso coro, y en Navidad se celebraba el famoso Festival de las Nueve Lecturas y Villancicos, y ni siquiera un estudiante impío podía dejar de apreciar la belleza de los cantos, excepto el trimestre en el que mi habitación estuvo situada en el Peas Hill del *college*, donde todos los demás ocupantes eran miembros del coro y practicaban sin cesar. Varias horas al día de bonitos cantos en la habitación contigua hacen mucho por erosionar tu fe en la belleza, sobre todo cuando tu propia voz resulta ser un miserable lamento desafinado.

Después de instalarme en Londres, estuve varios años juntándome con personas que, como yo, rechazaban la Navidad, y el 25 de diciembre salíamos a comer a un restaurante indio, a menudo el Gaylord de Mortimer Street. Sin regalos, sin relleno de piñones y pasas, y con muchas bromas irreverentes y pollo tandori. Luego llegaron el matrimonio y los hijos.

Los niños cambian la Navidad. Mis hijos, Zafar y Milan, querían una Navidad como era debido. También las hijas de mi hermana Sameen, mis sobrinas Maya y Mishka. Y ahora también mi nuera, la esposa soprano de Zafar, Natalie. Todos son —bueno, todos no, pero casi— fundamentalistas de la Navidad. Sameen y yo hemos cedido a sus exigencias, y desde hace muchos años hay altos árboles con adornos, acebo, muérdago, pavo, relleno, salsa de pan, salsa de arándanos, galletas de brandy y lo que haga falta, hasta las coles de Bruselas. (Aunque últimamente hemos roto una o

dos veces la tradición y hemos comido la deliciosa comida india de Sameen.) Sale la reina por la televisión. Hay un mar de papel de regalo. Hay calcetines. Hay jerséis de Navidad. Mi hermana y yo nos miramos desde extremos opuestos de la quejumbrosa mesa del comedor y nos preguntamos en silencio cómo hemos acabado así. Solo nos permitimos dos pequeñas rebeliones. La primera: no nos gusta el pudín de Navidad y no lo comemos. Y la segunda: yo no le regalo nada a ella y ella no me regala nada a mí. Ese es nuestro pequeño gesto de reconocimiento hacia las personas que éramos.

Nos lo pasamos en grande. Creo que los Rushdie somos un grupo divertido y por eso hay tantas risas ese día. No somos como esas familias de película (y no solo de película) cuyas reuniones son como pequeñas guerras. Todos nos llevamos bien y pasamos un día estupendo, y si todo se debe al Niño Jesús, entonces estamos de acuerdo en que no nos importa. Gracias, Niño Jesús, de parte de este grupo de impíos. No creemos en ti pero aquí estamos de todos modos, celebrando la familia, la amistad y el amor, y eso es un acontecimiento anual luminoso en un mundo cada vez más oscuro.

CARRIE FISHER

Yendo en coche de Chicago a Nueva York, en el año 1977, Harry Burns (Billy Crystal) le dijo a Sally Albright (Meg Ryan) que «los hombres y las mujeres no pueden ser amigos porque siempre se interpone la parte sexual». (Aclaración: era 1977 en la película. La comedia romántica de Rob Reiner *Cuando Harry encontró a Sally* se estrenó en 1989.)

Cuando vi la película, tuve la firme convicción de que Harry se equivocaba. Crecí con tres hermanas y ningún hermano y, en consecuencia, siempre he tenido al menos tantas amigas como amigos. Digo «en consecuencia» porque siempre he pensado que esa circunstancia familiar era la razón de que tuviera tantas amistades femeninas. Luego, en 1997, conocí a una de las coprotagonistas de *Cuando Harry encontró a Sally*, y la intimidad que surgió entre nosotros se convirtió en la mejor réplica a la afirmación de Harry. Esa actriz —esa extraordinaria persona— era Carrie Fisher.

Nos conocimos en Londres en 1997, en el programa de entrevistas nocturno *Ruby*, al que habíamos sido invitados, y donde nos sentamos alrededor de una mesa y charlamos fingiendo que comíamos. Congeniamos tanto que a la salida Ruby nos llevó a cenar a los dos al River Café. Es posible que pensara que podía hacer de celestina (no lo sé, nunca se lo he preguntado), pero yo estaba felizmente casado y mi hijo Milan estaba a punto de nacer, así que nunca fue una opción. En cuanto llegamos al restaurante, dejé mi «teléfono plátano» encima de la mesa y dije: «Si suena tendré que irme, porque significará que el bebé está en camino». Con eso se resolvió la cuestión del romance. En cambio, nos hicimos, y seguimos siendo, amigos íntimos.

Tengo muchos recuerdos felices de nuestra amistad.

Recuerdo una cena en Nueva York con Peter Farrelly, de los hermanos Farrelly (y, recientemente, de *Green Book*), en la que les hablé de un dentista que había fallecido hacía poco en Nueva Jersey, dejando una macabra colección de objetos arcanos, entre los que se encontraba la camisa manchada de sangre que había llevado el presidente Lincoln en el Ford's Theatre y, lo que es aún más maravilloso, el pene de Napoleón Bonaparte con un certificado de procedencia para probarlo. Carrie enseguida se imaginó un documental. Adquiriríamos el órgano desprendido, lo llevaríamos ceremoniosamente a París y lo colocaríamos con la debida solemnidad sobre la tumba de Napoleón del Hôtel des Invalides, logrando así que el emperador volviera a estar entero. Sería nuestro regalo al pueblo francés a cambio de la Estatua de la Libertad. El productor y amigo de Peter, Charlie Wessler, intentó adquirir el pene, pero fracasó.

Cuando Chiwetel Ejiofor y Ewan McGregor interpretaban a Otelo y a Yago en la Donmar Warehouse, Carrie consiguió un par de entradas muy buscadas para ella y para mí llamando a Ewan, con quien había trabajado en *La guerra de las galaxias*. Después cenamos los tres en el Ivy, y Ewan le preguntó de pronto por el famoso discurso de la película original, el que ella pronunciaba escondida dentro de R2-D2. «¿Lo recuerdas?», le preguntó. «Pues claro que lo recuerdo, joder», replicó Carrie. «¿Puedes reproducirlo ahora?», le preguntó él, y ella se puso en modo princesa Leia y soltó el discurso con toda su intensidad dramática. «¡Ayúdame, Obi-Wan Kenobi —concluyó—, eres mi única esperanza!»

En otra ocasión que coincidimos en Londres, nos fotografiaron saliendo de un restaurante y al día siguiente un periódico publicó la foto con el titular: «Salman Rushdie y la rubia misteriosa». No recuerdo por qué tenía el pelo rubio entonces, pero así era, y eso hizo que el periodista, sorprendentemente, no la reconociera. Ella se alegró tanto que se hizo con un ejemplar del periódico, enmarcó el artículo y lo puso en un lugar de honor en su casa. Después de eso, firmó durante un tiempo los mensajes que me

enviaba como «La rubia misteriosa».

Y… cenamos juntos en Nueva York en Halloween. Y, como a ninguno de los dos nos apetecía disfrazarnos, dijimos a la gente que nos habíamos disfrazado el uno del otro. Y… fuimos juntos a la Casa Blanca de George W. Bush durante el Festival Nacional del Libro, y Carrie se mostró magnífica y regiamente displicente, como si fuera Leia despreciando a Jabba el Hutt. Y… ensayaba conmigo sus números, así que mucho antes de que viera su triunfal monólogo *Bendito alcoholismo*, me enteré, por ejemplo, de que cuando le preguntó a George Lucas durante su primera prueba de vestuario de *La guerra de las galaxias* por qué no había sujetadores y bragas para ella, él le respondió, como si lo supiera: «Carrie, en el espacio no hay ropa interior».

Detrás de la comedia había fragilidad, y todos sus amigos cercanos éramos muy protectores con ella. Carrie no escondía sus problemas —un historial de abuso de drogas, así como un trastorno bipolar agudo— y utilizaba el humor para hacer frente a la adversidad. Recibía terapia de choque con regularidad y, aunque eso nos perturbaba a mí y a otros, ella tenía fe en el tratamiento y decía que la ayudaba, aunque, como nos advertía el mensaje de su contestador, eso significaba que probablemente no recordaba quiénes éramos. Así pues, fragilidad, sí, pero también un enorme coraje.

Éramos un grupo variopinto, los cortesanos de la princesa —la creadora de *El diario de Bridget Jones*, Helen Fielding, el cineasta y actor Griffin Dunne, los actores Craig Bierko y Tracey Ullman, el novelista y guionista Bruce Wagner, el cómico y escritor de comedias Kevin Nealon y varios más—, pero todos la queríamos y la protegíamos ferozmente. No siempre fue fácil. A veces se comportaba de un modo desesperante y rebelde. A veces caía en un pozo oscuro. A menudo despotricaba y teníamos que escucharla hasta que terminaba. Había días en los que iba a verla a su maravillosamente excéntrica casa de Coldwater Canyon y me encontraba con su faceta maniaca y malvada. (Para verla, solíamos ir a su casa; a menudo parecía reacia a salir

de ese reducto cerrado.) Recuerdo una tarde que estuve sentado en su cama, como hacíamos todos sus amigos, mientras ella soltaba un soliloquio sobre lo que fuera que la estaba consumiendo durante dos largas (muy largas) horas. Luego se detuvo bruscamente, me sonrió con picardía y me preguntó: «¿Y tú cómo estás?».

Se hizo amiga de mis hijos y de mí. Conoció a Milan cuando este era aún muy joven, pero ya era un gran admirador de *La guerra de las galaxias*, y ella empezó a enviarle los regalos más encantadores: una mochila de Chewbacca, un cubo de basura de R2-D2 de tapa abatible. Y se presentó en la fiesta de compromiso de Zafar. Lo hizo por todos, como si fuera parte de la familia, y así era como la considerábamos. Carrie era un miembro más.

En octubre de 2016 me senté con ella en el Festival de Cine de Nueva York para asistir al estreno del documental *Bright Lights* sobre su relación con su madre, Debbie Reynolds, que en sus últimos años llamaba a su hija por teléfono todas las mañanas desde su casa, situada en el fondo del jardín de Carrie, y le decía: «Buenos días, Carrie. Soy tu madre, Debbie». Como si necesitara presentarse. Hay una secuencia que muestra a Debbie llamando al escenario a una Carrie adolescente y pidiéndole que cante; entonces ella canta *Bridge over Troubled Water*, demostrando que tiene una bonita y poderosa voz. «No sabía que cantabas así —le susurré—. ¿Por qué no lo has hecho más?» «Oh, siempre pensé que cantar era cosa de mi madre», me respondió. Después de ver el documental, Carrie se quejó de que no salía bien, pero acabó reconociendo que era un testimonio conmovedor de un vínculo excepcional entre madre e hija. Ahora que ambas nos han dejado, este precioso documental tiene un valor añadido.

Ella tenía una relación de amor-odio con Los Ángeles. En cierto modo, era la persona más enterada de Hollywood, lo sabía todo sobre todos, pero odiaba los chismes. Le encantaba Londres y quería pasar más tiempo allí, explorando Portobello Road. Apenas dos meses después de aquel estreno en Nueva York, los dos coincidimos en

Londres, ella para hacer una parada en su viaje de regreso a Los Ángeles, yo para ver a mi familia por Navidad, y quedamos en vernos en su hotel, el Chiltern Firehouse. Era el jueves 22 de diciembre. La encontré en el bar con Sharon Horgan, con quien había estado haciendo la serie de televisión *Catastrophe*. Recuerdo que pensé que tenía muy buen aspecto, parecía en buena forma y animada, y estaba muy emocionada porque se había comprado una casa en Old Church Street para tener una base en Londres, y ya había hecho un montón de planes londinenses. Luego se fue a la cama porque tenía que coger un avión al día siguiente. Y al día siguiente cogió su vuelo a ninguna parte.

Yo la quería y creo que ella me quería. Doy este testimonio para responder a Billy Crystal en su papel de Harry Burns. Era amistad. Nada más. Y fue muchísimo.

LA PANDEMIA

Un compromiso personal con el coronavirus

El lunes 9 de marzo de 2020 mi editora, Robin Desser, vino a casa para tratar de cuestiones editoriales sobre el manuscrito de este libro. El mundo todavía era «normal», pero mi instinto me decía que no seguiría siéndolo por mucho tiempo. Yo tenía que volar a Londres para ver a mi familia tres días después, el 12 de marzo, en las vacaciones de primavera de la Universidad de Nueva York. (Los últimos seis años he impartido un seminario de posgrado sobre no ficción narrativa en esa universidad durante el segundo semestre.) En cuanto se fue Robin, cancelé mi vuelo a Londres. No había visto a mis hijos desde Navidad, pero a ellos también les pareció que era lo más sensato. Una semana más tarde empecé a tener fiebre y rápidamente se hizo evidente que el coronavirus había llegado a mi casa. Tenía setenta y dos años y soy asmático, lo que me convertía en blanco privilegiado. El 16 de marzo es un día más tarde que los idus de marzo, pero, claro, yo no soy Julio César.

Hasta aquel día solo había tenido dos enfermedades graves y, como era de esperar, me encontré pensando en ambas.

La primera fue en 1949, cuando con menos de dos años contraje fiebre tifoidea. Ninguno de los medicamentos que me recetaron funcionó, y el médico de la familia les advirtió a mis padres que era muy probable que muriera. Mi padre, angustiado, replicó: «Tiene que haber algo más que darle». El médico le respondió: «Hay un nuevo antibiótico llamado cloromicetina. Contamos con muy poca

información sobre su eficacia, pero podría probarlo, porque de todas formas se está muriendo». Era de noche cuando mi padre recorrió todo Bombay en coche hasta dar con una farmacia abierta. Llegó a casa con el medicamento y me curé enseguida. Después de eso, la cloromicetina fue y ha seguido siendo durante décadas el tratamiento estándar para la fiebre tifoidea, al menos en esa parte del mundo. Le debo la vida.

(Así es como la anécdota ha tomado forma en mi memoria. Estoy seguro de que ha sido dramatizada y embellecida: el médico anunciando fríamente mi muerte inminente, mi padre conduciendo a toda velocidad por la ciudad en mitad de la noche, buscando frenético una farmacia abierta. Tal vez el médico fue menos cruel, y el medicamento, más fácil de conseguir, en la cercana Thomas Kemp & Co., la farmacia que dio nombre a lo que todavía se conoce como Kemps Corner. Tal vez todo ocurrió por la tarde. Lo que es seguro es que tuve fiebre tifoidea y que la cloromicetina era una medicación muy nueva en 1949, y que me salvó.)

La segunda enfermedad fue una neumonía doble que contraje en Londres en 1984. Nadie supo nunca cómo la cogí, pero estuve dos semanas hospitalizado en una sala pública para pacientes con problemas de pecho del University College Hospital. A mi alrededor había personas mucho más graves que yo, muchas de ellas enfermas de cáncer. Casi todos los días colocaban biombos alrededor de una cama cercana porque había muerto un paciente. Durante un breve periodo de tiempo había una cama vacía y luego volvía a estar ocupada.

(En aquella época yo fumaba como un carretero, y siempre he creído que me curé de ese hábito gracias a una metáfora. El médico que me atendía me preguntó si me gustaba el cine y cuando le respondí que sí, me contestó: «Piense en el cáncer de pulmón como una película. Un largometraje. Lo que está viendo ahora es el tráiler. Así que, mientras tiene sus ataques de tos convulsiva de quince minutos y saca flema verde, pregúntese si le gustaría ver la

película».)

Salí de la experiencia de la fiebre tifoidea sin secuelas permanentes. El asma fue, sin embargo, el regalo del universo por recuperarme de la neumonía y dejar de fumar. Y ahora, tres décadas y media más tarde, me encontraba en la zona de riesgo de COVID-19: una «persona mayor» con una afección subyacente.

Estuve más de dos semanas aturdido, con mucha tos y fuertes altibajos de fiebre: subía hasta los 39,5 grados y bajaba a un nivel normal y, justo cuando pensaba que estaba mejorando, volvía a subir. Era desesperante, pero tuve suerte, pues la enfermedad nunca me llegó a los pulmones. Mi excelente médico de cabecera se puso en contacto conmigo casi todos los días (soy consciente de que es un privilegio tener un médico así y un buen seguro médico), y cada vez me preguntaba si sentía opresión en el pecho y si me faltaba el aire. Cuando le respondía que no, me decía que en ese caso mi vida no corría peligro, y que debía mantenerme alejado de los hospitales y quedarme en casa en la cama, tomar paracetamol y el jarabe para la tos y, en sus palabras, «aguantar».

Lectores, lo intenté. No estoy seguro de cuánto aguante tuve. Nunca he sido un buen paciente. Un mal resfriado me deja hecho una piltrafa malhumorada y caprichosa. Por suerte, tenía una compañera muy atenta que me cuidaba. Ella también se puso enferma, pero se las arregló para recuperarse en pocos días. A mí me costó diecisiete.

Desde entonces he llegado a comprender la suerte que tuve. He observado con creciente horror y dolor cómo aumentaba la cifra de muertos, y con ella la de quienes han perdido a un padre, una madre u otro miembro de la familia, que han luchado por aceptar ese final, los moribundos que no pueden ser acompañados en sus últimos días por sus seres queridos, los vivos a los que se les niega el doloroso cierre de un funeral. También he descubierto lo que se asustó mi familia con mi enfermedad. Todos ponían

buena cara en nuestras videollamadas diarias, pero detrás de su expresión segura y tranquilizadora, estaban aterrados. Si lo hubiera sabido, yo también lo habría estado.

Murió John Prine. Era un año mayor que yo y me ha encantado su música desde su primer álbum de 1971, y tuve la suerte de conocerlo en 2016 cuando fui miembro del jurado que le entregó el premio PEN por las letras de sus canciones. Murió mi amigo el legendario productor musical Hal Willner. Murió la madre de un amigo. Murió el padre de otro amigo. Pero también hubo amigos que se defendieron. Escritores y editores, fotógrafos y dueños de restaurantes conocidos sobrevivieron. Mi vieja amiga Marianne Faithfull combatió el virus en un hospital de Londres, a pesar de su complicado historial médico. Cada día traía noticias malas y alguna buena. Las espeluznantes cifras seguían aumentando, y la presión sobre el sistema sanitario, que ya estaba en mal estado, seguía creciendo.

En su célebre libro *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag —ella misma una superviviente de un cáncer, que años después sucumbiría a otro— nos advirtió del peligro de ver la mala salud como una simbología de algún otro mal social.

> Lo que quiero demostrar es que la enfermedad no es una metáfora, y que el modo más auténtico de encarar la enfermedad —y el modo más sano de estar enfermo— es el que menos se presta y mejor resiste al pensamiento metafórico.

Mientras la pandemia hacía estragos, muchas personas no siguieron su consejo. Figuras como un portavoz del ISIS, Hulk Hogan y un pastor conservador de Florida llamado Rick Wiles declararon que el virus era un castigo de Dios. Otras voces más ecológicas sugirieron que se trataba de la venganza de la naturaleza contra la raza humana, aunque, para ser justos, hubo voces más fuertes que advirtieron contra la antropomorfización de la «Madre» Naturaleza. La vieja idea de ciencia ficción de que la raza humana es el

virus del que la Tierra está intentando recuperarse también tuvo cierta cobertura mediática. Los políticos se refirieron a la pandemia como una guerra. Arundhati Roy la llamó «un portal, una puerta entre un mundo y otro». Y se dispararon las ventas de la novela de Albert Camus de 1947, *La peste*.

Yo no me creí nada, ni lo del castigo divino o terrenal, ni los sueños de un futuro mejor. Muchas personas quisieron creer que algo bueno saldría del horror, que como especie aprenderíamos de alguna manera lecciones virtuosas y saldríamos del capullo del confinamiento como espléndidas mariposas de la Nueva Era, y crearíamos sociedades más amables, más gentiles, menos codiciosas, más prudentes desde el punto de vista ecológico, menos racistas, menos capitalistas y más inclusivas. Esto me pareció, y me sigue pareciendo, un pensamiento utópico. No vi que el coronavirus fuera un presagio del socialismo. Las estructuras del poder mundial y quienes se benefician de ellas no se rendirían fácilmente a un nuevo idealismo. No pude evitar que me chocara nuestra necesidad de imaginar que algo bueno pudiera salir de lo malo. En Europa en la época de la peste negra, y más tarde en Londres durante la Gran Peste, no hubo tantas personas tratando de ver el lado positivo. Estaban demasiado ocupadas intentando no morir. Al igual que los personajes del *spin-off* de Eric Idle *Monty Python's Spamalot*, no estar muerto era todo lo que había que celebrar:

> *Aún no estoy muerto,*
> *puedo bailar y cantar.*
> *Aún no estoy muerto,*
> *puedo danzar el Highland Fling.*
> *Aún no estoy muerto,*
> *no es necesario que me vaya a la cama.*
> *No hace falta que llame al médico*
> *porque aún no estoy muerto.*

No es por casualidad que somos la especie dominante del planeta. Tenemos grandes dotes de supervivencia. Y

sobreviviremos. Dudo que se produzca una revolución social a partir de las lecciones de la pandemia. Aun así, por supuesto que se puede esperar una mejora, y luchar por ella. Tal vez nuestros hijos vean —*construyan*— ese mundo mejor.

Es parte de nuestra tragedia que en esta época de crisis y en muchos países, entre ellos los tres que más me han importado en mi vida, hayamos tenido la desgracia de contar con líderes de un cinismo y una mala fe asombrosos. En la India, el Gobierno de Narendra Modi utilizó la pandemia para culpar a los musulmanes. En el Reino Unido, Boris Johnson (a pesar de haber contraído él mismo el virus y haberse recuperado) manejó la crisis con una incompetencia impresionante, al principio restando importancia a los peligros (como Trump), y luego reaccionando demasiado tarde y sin contundencia, y jugando aún la carta antiinmigrante de los defensores del Brexit (una vez más, como Trump), a pesar de que los principales miembros del personal sanitario que lo atendieron en el hospital eran inmigrantes, y el servicio público de salud británico (NHS), en su conjunto, depende de la capacidad y el coraje de estos.

Y en los Estados Unidos de Trump, donde nada era impensable, en ese país sin suelo moral, en el que no importaba cuán bajo cayeran él y sus seguidores porque siempre habría un nivel por debajo, en Trumpistán, politizaron el virus (como todo lo demás), lo minimizaron, lo calificaron de truco de los demócratas; se burlaron de la ciencia, la lamentable respuesta de la administración a la pandemia quedó sepultada bajo un alud de mentiras, los que llevaban mascarillas fueron maltratados por los que llevaban gorras rojas, y los muertos siguieron amontonándose sin ser llorados por el charlatán obsesionado consigo mismo que, pese a todas las pruebas en contra, afirmaba que estaba haciendo nuevamente grande a América.

Reparar el daño causado por estas personas en estos tiempos no será fácil. Es probable que yo nunca vea las

heridas sanadas. Puede que haga falta una generación o más. El daño social provocado por la propia pandemia, el miedo a nuestra vieja vida social, en bares, restaurantes, salas de baile y estadios deportivos, tardará en superarse (aunque un porcentaje de personas parece ya no conocer el miedo, como vemos en las playas, en los parques y en las manifestaciones). Volveremos a abrazarnos y a besarnos. Pero ¿seguirá habiendo cines? ¿Librerías? ¿Nos sentiremos bien en los vagones de metro abarrotados?

El daño social, cultural y político de estos años, la profundización de las grietas ya profundas en la sociedad de muchas partes del mundo, entre ellas Estados Unidos, el Reino Unido y la India, perdurará más. No sería exagerado decir que, mientras miramos a través de estos abismos, hemos empezado a odiar a las personas que están al otro lado. Este odio lo han fomentado los cínicos que nos gobiernan, y se derrama de formas diferentes casi todos los días. No es fácil imaginar cómo salvar ese abismo, cómo lograr que se abra paso el amor.

Me sorprendió la cantidad de gente que, al comienzo del confinamiento, me decía: «Bueno, después de la fetua iraní contra *Los versos satánicos* tú lo sabes todo sobre confinamientos, así que esto debe de resultarte familiar». Decidí no llevarles la contraria, porque si no eran capaces de ver que una amenaza de asesinato dirigida a un individuo por un gobierno extranjero por razones religiosas no era lo mismo que una pandemia —de la misma manera que, por ejemplo, una piedra lanzada a la cabeza de un hombre en la plaza de un pueblo no es lo mismo que una avalancha mortal de rocas que cae sobre ese pueblo y lo destruye—, yo probablemente no podía ayudarlos.

Otros comentaban: «Debe de ser un gran momento para ti, que puedes quedarte en casa y escribir una novela». Y una vez más me abstuve de contestar, porque mi respuesta habría sido demasiado sarcástica. «En eso tienes mucha razón: ya hay más de ciento diez mil muertos solo en

Estados Unidos, pero no puede haber mejor momento para ser novelista». En realidad me resultaba difícil escribir. Empecé algo, pero después de escribir más de cien páginas lo abandoné porque me pareció una estupidez. Tardé meses en embarcarme con cautela en otra cosa. Otros muchos escritores con los que hablé también me comentaron que les costaba trabajar. El rugido del mundo real era ensordecedor y no dejaba ningún espacio silencioso del que pudiera surgir un mundo imaginado.

Además de a Camus, muchos leyeron *Diario del año de la peste*, de Daniel Defoe. En el seminario que imparto en la Universidad de Nueva York analizamos obras de periodismo que utilizan las técnicas de la novela para contar historias reales (*A sangre fría*, de Truman Capote; *Voces de Chernóbil*, de Svetlana Aleksiévich; *Writing to Save a Life*, de John Edgar Wideman; *Warmth of Other Suns*, de Isabel Wilkerson). Algunos de los escritos más interesantes de los últimos cincuenta años se sitúan en la difusa frontera entre la realidad y la ficción, y los resultados a veces son deslumbrantes (como el retrato que hace Katherine Boo en *Un maravilloso porvenir* de la vida en un barrio marginal de Bombay) y otras veces problemáticos (como el relato de Ryszard Kapuściński, *El emperador*, sobre la corte etíope de Haile Selassie y su caída, un libro tan bellamente escrito, sobre un mundo creado con tanta riqueza, que uno solo quiere pasar por alto las graves cuestiones de veracidad que plantea el texto y a las que no da respuestas satisfactorias).

El libro de Daniel Defoe hace lo contrario que los textos mencionados. Utiliza las técnicas del periodismo —y se presenta como un texto periodístico—, pero en realidad es un producto de la imaginación. Defoe lo publicó en 1722 de forma anónima, atribuyendo su autoría a «un ciudadano que se quedó todo el tiempo allí [en Londres]». Contaba sesenta y dos años, lo que significa que en la época de la Gran Peste, en 1665, debía de tener cinco. Es posible que de niño y adolescente hubiera oído contar a su tío Henry Foe

historias de la peste, pero se trata en esencia de una novela, no de un reportaje.

Tanto *La peste* como *Diario del año de la peste* son buenos libros y vale la pena leerlos, pero yo mismo he vuelto más de una vez a la oscura fábula de William Golding, *El señor de las moscas*, y he hallado una verdad atroz y pertinente en su descripción de la fragilidad de la civilización y la facilidad con que puede destruirse ese barniz, dejando ver la barbarie que hay debajo. Luego, en mayo de 2020, leí en *The Guardian* un artículo de Rutger Bregman sobre una versión de la saga de Golding pero en la vida real. En 1965, un grupo de escolares australianos quedó abandonado en una isla del océano Pacífico, al sur de Tonga. Y, a diferencia de los chicos salvajes de Golding, estos náufragos

> montaron una pequeña comuna con un huerto, troncos huecos para almacenar el agua de lluvia, un gimnasio con curiosas pesas, una cancha de bádminton, corrales para gallinas y una hoguera siempre encendida, todo ello con trabajo manual, una vieja hoja de cuchillo y mucha determinación». Mientras que los chicos de *El señor de las moscas* se pelean por el fuego, los de esta versión de la vida real cuidaron durante más de un año de la llama para que no se apagara.
>
> Los niños acordaron trabajar en parejas e hicieron una lista de turnos rigurosos para ocuparse del jardín, cocinar y montar guardia. A veces se peleaban, pero siempre lo resolvían imponiendo un horario. Sus días empezaban y terminaban con canciones y oraciones. […]
>
> Un día [uno de los niños] se resbaló y cayó por un acantilado, y se rompió la pierna. Los otros niños bajaron tras él y lo ayudaron a subir. Le curaron la pierna con palos y hojas. «No te preocupes —bromeó [otro niño]—. ¡Nosotros haremos tu trabajo mientras tú te quedas aquí tumbado como el mismísimo rey Taufa'ahau Tupou!

En otras palabras, no hubo un descenso al salvajismo. Se comportaron como chicos civilizados, trabajaron juntos, se cuidaron unos a otros y, gracias a ello, sobrevivieron. Cuando los rescataron un año y medio después, los encontraron en óptimas condiciones. La pierna rota estaba

completamente curada.

La novela de Golding y esta noticia australiana han llegado a representar para mí las verdades esenciales acerca de cómo los seres humanos reaccionan ante las crisis. Las crisis arrojan una luz muy potente sobre el comportamiento humano, no dejan sombras en las que podamos escondernos, pero también revelan lo peor de lo que somos capaces y nuestro mejor carácter. Hemos visto muchas veces lo mejor de la humanidad, en el trabajo de los combatientes de primera línea, los médicos, las enfermeras y el personal de los hospitales, y en los esfuerzos denodados que se han hecho en todo el mundo para encontrar una vacuna. Y también hemos visto lo peor, en la degeneración de ciertos sectores de la sociedad en una chusma ignorante e intolerante. Como retrato de la naturaleza humana, la obra maestra de Golding resulta ser falsa y verdadera al mismo tiempo.

En las cuatro décadas que hace que soy padre, nunca he estado más de medio año sin ver a mis hijos. He aprendido todo sobre Zoom, que es útil pero no suficiente. Ahora que estoy bien, esta distancia física es la mayor dificultad.

«Pregúntese si le gustaría ver la película.»

He estado llenando las tardes vacías revisando las grandes películas que vi por primera vez en mi juventud, las películas que me hicieron enamorarme del cine como forma de arte. Si mi próxima novela está influenciada por la *nouvelle vague*, y puede que así sea, la culpa la tiene el confinamiento, porque volví a ver *Banda aparte* y *Vivir su vida* de Jean-Luc Godard, ambas protagonizadas por la luminosa Anna Karina, y me emocioné de nuevo con las técnicas de la *nouvelle vague*: las tomas largas, las salidas del encuadre, los cortes bruscos entre escenas y los efectos de distanciamiento como los intertítulos que describen la acción antes de que se vea. Eric Rohmer realizó seis *Cuentos morales*, todos con el mismo argumento —un personaje se

relaciona con otro, es tentado por un tercero, pero al final vuelve a su vida anterior—, y vi las dos mejores de esas películas, *La rodilla de Clara* y *Mi noche con Maud*.

Me aventuré más allá de Francia para explorar esa gran época del cine mundial. Estudié la estructura narrativa sensual, indolente y sin rumbo de *La aventura* de Michelangelo Antonioni, la película que convirtió a Monica Vitti en una estrella. Presté atención a la película de samuráis *Yojimbo*, de Akira Kurosawa, a *8½*, de Fellini, y a *Xala*, de Ousmane Sembène, una comedia senegalesa sobre la impotencia.

También hubo noches de entretenimiento anglosajón: la deliciosa *Alarma en el expreso*, de Hitchcock, la Marilyn de mayor éxito *(Los caballeros las prefieren rubias)*, el escapismo cómico de *Alta sociedad*, *Una cara con ángel* y *La fiera de mi niña*. Gracias a ese festival de cine privado, mis jugos creativos vuelven a fluir. Cuando era joven las películas me inspiraban al menos tanto como los libros. Es maravilloso comprobar que, en esta etapa más avanzada de la vida, vuelven a hacerlo.

Cuando recuperé la salud y las fuerzas, recorrí las calles, debidamente protegido con mascarilla y guantes, con la intención de restaurar mi relación con esta ciudad, Nueva York, a la que siempre he querido desde que la visité por primera vez a principios de los años setenta. Encontrarme completamente solo en el gran vestíbulo de la Grand Central Station me produjo una sensación sobrecogedora. Vi el corazón segado en el césped de Bryant Park como homenaje a los trabajadores esenciales, la Quinta Avenida vacía, y a un caballero de pelo blanco sentado en un banco de Madison Square Park que tocaba tranquilamente la guitarra. Vi una Times Square desierta. Y presenté mis respetos a la tienda de delicatessen que había sido el legendario Max's Kansas City. Ahora estaba cerrada, como había cerrado el club nocturno mucho antes. ¿Volvería a abrir? Era imposible saberlo. Tal vez el pasado retornaría

como por arte de magia y los fantasmas de Lou Reed y la Velvet Underground volverían a tocar en el piso de arriba, Bowie y Warhol se sentarían en la trastienda, y Debbie Harry serviría mesas.
Luego la ciudad volvió a cambiar, coincidiendo con una segunda crisis, y durante un tiempo, al menos, fue como si la pandemia hubiera dejado de existir.

Tras el asesinato de George Floyd a manos de los agentes de policía de Mineápolis encabezados por Derek Chauvin el 25 de mayo de 2020, empezó otro tipo de revolución social, y puede que ese crimen, antes que la pandemia, resulte ser el punto de inflexión. Las calles de pronto se llenaron de multitudes que se aglomeraban como si la pandemia hubiera sido un mal sueño. Mientras se sucedían las enormes protestas desencadenadas por la muerte de George Floyd noche tras noche y en una ciudad tras otra, recordé a Peter Finch en la película *Network, un mundo implacable* (1976), gritando: «Estoy más que harto y no pienso seguir soportándolo». Y recordé a Toni Morrison diciendo: «Los blancos tienen un problema muy muy serio y deberían empezar a pensar en lo que pueden hacer al respecto» y «Si solo puedes ser alto porque alguien más está de rodillas, entonces tienes un problema serio». Y en los ojos y los rostros de los manifestantes —algunos con mascarilla, otros no— vi una determinación que decía: «Esta vez es diferente».

El tiempo dirá si las manifestaciones han reavivado la pandemia. El tiempo también dirá si Estados Unidos puede realmente ser diferente, y si algún día se pondrá fin al asesinato sin sentido de hombres y mujeres negros a manos de agentes de policía y otros supremacistas blancos armados. Cuando se publiquen estas palabras ya sabremos si hay un nuevo presidente en Estados Unidos y ha llegado el amanecer de un nuevo día. Espero sinceramente que así sea. Si no lo es, el Dios en el que no creo tendrá que ayudarnos a todos.

El miércoles 3 de junio fui a la consulta de mi médico de cabecera para que me extrajeran sangre para un análisis de anticuerpos. El viernes, 5 de junio, recibí el resultado. ¡Se han detectado anticuerpos! Cuando me lo dijeron experimenté una especie de euforia. Podría andar por la calle o entrar en las tiendas o en otros espacios con menos miedo, y reanudar poco a poco una vida con otras personas. La perspectiva de subir a un avión resultaba menos alarmante. La vida más allá del virus tal vez empezaba de nuevo.

Las autoridades médicas estadounidenses parecen reacias a pronunciarse con rotundidad sobre si los anticuerpos brindan inmunidad. En Alemania, en cambio, algunas autoridades destacadas sostienen que la inmunidad dura al menos un año, y que la presencia de anticuerpos implica que tampoco se puede ser portador o propagador. Ahora mismo me fío más de los europeos que de los estadounidenses, aunque solo sea porque en Europa no parece haber ninguna intromisión política en cuestiones de sanidad.

Supongo que soy inmune. Se lo dije a varios amigos y más de uno respondió: «Entonces ahora eres Superman». No me siento muy especial. También sé que para cada Superman hay una piedra de kriptonita verde.

Ya veremos.

CUESTIONARIO PROUST: *VANITY FAIR*

¿Cuándo y dónde ha sido más feliz?
Aquí y ahora.
¿En qué ocasiones miente?
En situaciones como esta.
¿Su estado de ánimo actual?
Cantar.
¿Qué talento le gustaría tener?
Facilidad para cantar.
¿Cuál considera que ha sido su mayor logro?
Haber perseverado.
¿Cuál es la virtud más sobrevalorada?
La fe.
¿Qué es lo que más deplora de sí mismo?
La locuacidad.
¿Qué es lo que más deplora en los demás?
El silencio.
¿Cuál es su mayor extravagancia?
La lingüística.
¿Cuál es su rasgo más destacado?
Los ojos caídos.
¿Cuál es su bien más preciado?
Una salud razonablemente buena.
¿Cuál considera que es la mayor desgracia?
Cualquier enfermedad, por trivial que sea.
¿Qué cualidad aprecia más en un hombre?
La calidez.
¿Y en una mujer?
El humor.
¿Cuáles son sus escritores favoritos?
Mis amigos.
¿Cuáles son sus héroes de ficción preferidos?

Leopold Bloom, Gregor Samsa, Bartleby el Escribiente.

¿Cuáles son sus héroes en la vida real?

Los tenistas, los jugadores de béisbol, los guitarristas.

¿Dónde le gustaría vivir?

En las estanterías. Eternamente.

Si muriera y se reencarnase en una persona o cosa, ¿qué cree que sería?

Una calle urbana.

Si pudiera escoger en qué reencarnarse, ¿qué sería?

Una ciudad.

¿Cómo le gustaría morir?

Preferiría no hacerlo.

SOBRE ESTOS TEXTOS

«Relatos maravillosos», «Proteo», «Heráclito», «Autobiografía y novela», «Adaptación», «El instinto de libertad» y «El artista compuesto» son adaptaciones de conferencias pronunciadas en la Universidad Emory. «Gabo y yo» es una nueva versión de una conferencia pronunciada en el Ransom Center de la Universidad de Texas, en Austin. «Hans Christian Andersen» proviene de una conferencia pronunciada en Odense, Dinamarca, con ocasión de la recepción del Premio Hans Christian Andersen de Literatura.

«Los inicios de otro escritor» es una versión algo ampliada de la Conferencia Eudora Welty inaugural en la Catedral Nacional de Washington D. C. «Philip Roth» formó parte de la serie sobre Philip Roth. «Kurt Vonnegut y *Matadero Cinco*» fue una conferencia para la Biblioteca Vonnegut de Indianápolis.

«Las novelas de Samuel Beckett» se publicó originalmente como introducción al volumen correspondiente de sus *Obras completas*. «Cervantes y Shakespeare» es una versión revisada de una introducción a una colección de relatos inspirados en esos escritores. «Harold Pinter» es una fusión de artículos. «Introducción a las entrevistas de *The Paris Review*, vol. IV» se escribió como introducción al volumen de referencia. «Notas sobre la pereza» se publicó en la revista *Granta*. «*Rey del mundo* de David Remnick» se escribió como introducción al libro de referencia. «Muy bien, me contradigo» se publicó en *The Times* (Reino Unido).

«La verdad» se publicó anteriormente en *Svenska Dagbladet*. «Coraje» y «La pluma y la espada» aparecieron originalmente en *The New York Times*.

«Christopher Hitchens» se publicó por primera vez en *Vanity Fair*. «La conferencia de Arthur Miller» se publicó en *The New Yorker* con el título «On Censorship». «Osama bin Laden» se publicó en *The Daily Beast*. «Ai Weiwei y otros» apareció originalmente en *The New York Times*. «El dios mitad mujer» se publicó por primera vez en *AIDS Sutra*, una antología sobre la crisis del sida en la India.

«Taryn Simon: Un catálogo estadounidense de lo oculto y lo desconocido» y «Ser Francesco Clemente: *Autorretratos*» se escribieron como introducciones para el catálogo de esas dos exposiciones. «Bhupen Khakhar» se publicó en *The Daily Telegraph*. «Amrita Sher-Gil: Correspondencia» se escribió como introducción al libro de referencia. «Sebastião Salgado» se escribió como introducción a un volumen de la obra del fotógrafo. «Kara Walker» fue un homenaje a propósito de un premio que recibió la fotógrafa en el Hammer Museum de Los Ángeles. «La Navidad del no creyente» y «Carrie Fisher» se publicaron en la edición británica de *Vogue*. «Cuestionario Proust: *Vanity Fair*» apareció en *Vanity Fair*.

«El nacimiento del festival PEN World Voices», «Noche de inauguración del PEN World Voices 2014», «Noche de inauguración del PEN World Voices 2017», «Discurso de graduación en la Universidad Nova Southeastern, 2006», «Discurso de graduación en la Universidad Emory, 2015» y «Pandemia» se publican aquí por primera vez.

Todos los artículos aquí reunidos han sido revisados a fondo. Ninguno aparece en su forma original.

Notas

* De la canción de Frank Loesser del musical de Broadway de los años cincuenta *Guys and Dolls. (N. de la t.)*

* Más tarde, un equipo de investigación especial designado por el Tribunal Supremo de la India lo absolvió de esos cargos.

* Hitchens hace un paralelismo con el nombre del rapero Mos Def y sus rotundas y polémicas afirmaciones. *(N. de la t.)*

* En masculino en el original de Irving. *(N. de la t.)*

Los lenguajes de la verdad
Salman Rushdie

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este ebook estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento. En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.
Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas reproducir algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970 / 932720447.

Título original: *Languages of Truth. Essays 2003-2020*

Diseño de la portada, Planeta Arte & Diseño
© de la fotografía de la portada, Cristina Reche

© Salman Rushdie, 2021
Todos los derechos reservados

© de la traducción, Javier Calvo y Aurora Echevarría, 2023

© Editorial Planeta, S. A., 2023
Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): marzo de 2023

ISBN: 978-84-322-4191-8 (epub)

Conversión a libro electrónico: Acatia
www.acatia.es

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!

¡Síguenos en redes sociales!